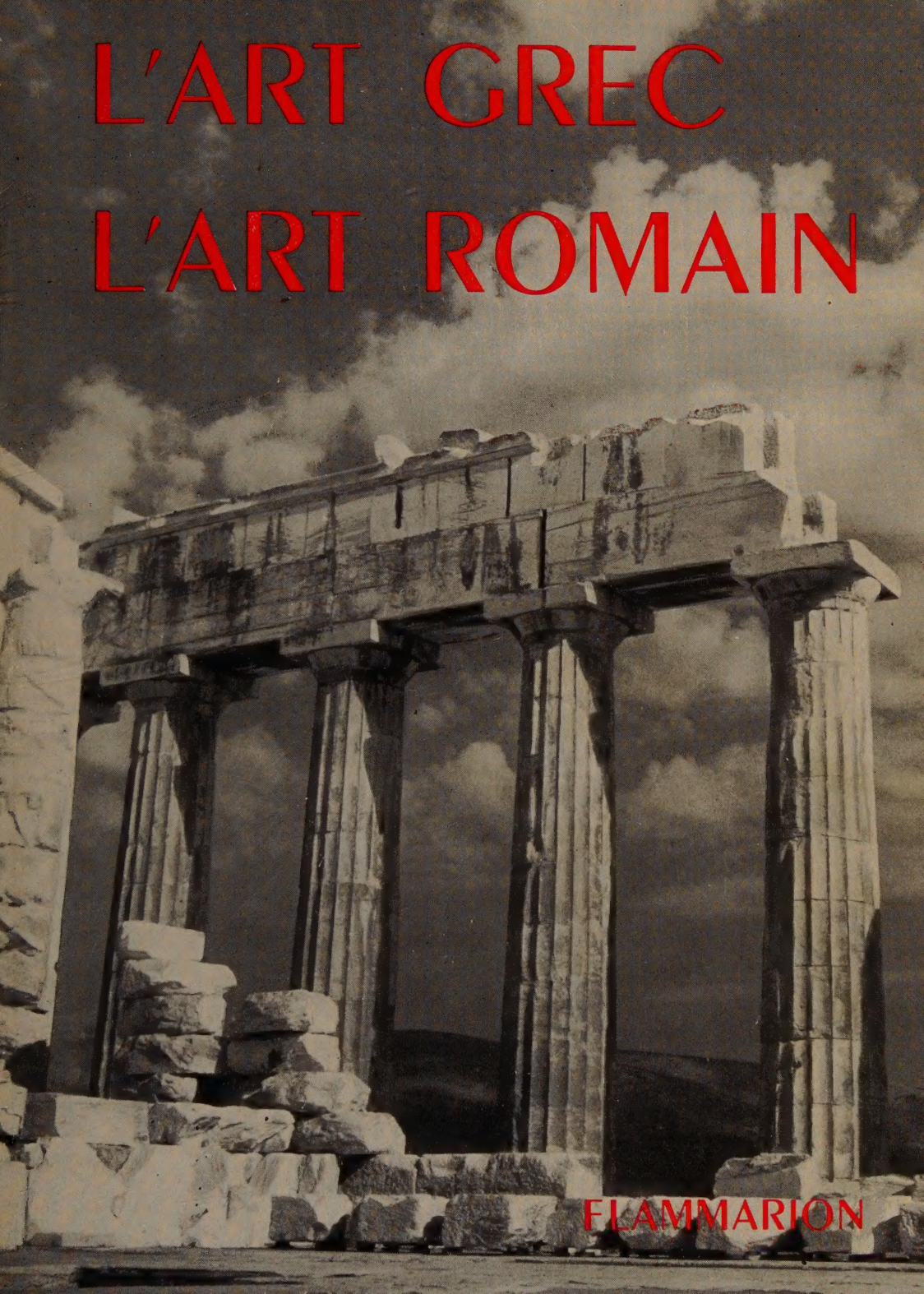
L'ART GREC
L'ART ROMAIN



FLAMMARION

Johanne Fortier
Sept 93

LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'ART GREC
ET
L'ART ROMAIN

LA GRAMMAIRE DES STYLES

CETTE collection a pour but de présenter au public, sous une forme nouvelle, une série de Précis sur l'Histoire de l'Art.

La juxtaposition de l'illustration et d'un texte très concis permettra aux moins initiés de comprendre aisément la caractéristique des Styles et d'en suivre l'évolution.

I. — L'ART GREC ET L'ART ROMAIN
II. — L'ART ROMAN
III. — L'ART GOTHIQUE
IV. — LA RENAISSANCE ITALIENNE
V. — LA RENAISSANCE FRANÇAISE
VI. — LE STYLE LOUIS XIII
VII. — LE STYLE LOUIS XIV
VIII. — LE STYLE LOUIS XV
IX. — LE STYLE LOUIS XVI
X. — LE STYLE EMPIRE
XI. — L'ART ÉGYPTIEN
XII. — L'ART INDIEN ET L'ART CHINOIS
XIII. — L'ART JAPONAIS
XIV. — L'ART MUSULMAN
XV. — L'ART BYZANTIN
XVI. — LES STYLES ANGLAIS
(Des origines à 1660)
XVII. — LES STYLES ANGLAIS
(De 1660 à 1830)

LA GRAMMAIRE DES STYLES

COLLECTION DE PRÉCIS SUR L'HISTOIRE DE L'ART

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION

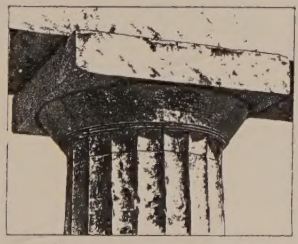
DE

HENRY MARTIN

Archiviste Paléographe — Administrateur honoraire de la Bibliothèque de l'Arsenal

L'ART GREC
ET
L'ART ROMAIN
LE STYLE POMPÉIEN

OUVRAGE ORNÉ DE 33 FIGURES DANS LE TEXTE
ET DE 12 PLANCHES HORS TEXTE



Soixante-deuxième Mille

FLAMMARION

26, Rue Racine, 26 — Paris

Droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays.

Copyright by R Ducbet 1927.

Printed in France.

L'ART GREC

Chapitre Premier

DOMAINE. — ORIGINE ET DURÉE. CARACTÈRES GÉNÉRAUX. CORRECTIONS OPTIQUES.

Domaine. — L'art grec s'étend sur une partie importante du bassin méditerranéen (fig. 1). D'une part, l'*ordre dorique* embrasse la Grèce proprement

Fig. 1. — Domaine de l'art grec.

dite, la Sicile et le sud de l'Italie ; d'autre part, l'*ordre ionique* englobe les îles de l'Archipel et les côtes de l'Asie Mineure. Ces deux ordres se réunissent en un domaine commun, qui est l'Attique ; et l'on voit les Athéniens employer le *dorique* et l'*ionique* aux Propylées (entrée monumentale de l'Enceinte sacrée).

Origine et durée. — L'art préhellénique ou mycénien (2000-1100 avant J.-C.) a pour centre la ville de Mycènes. Rien ne fait pressentir dans les constructions massives de cette époque l'éclosion magnifique de l'art grec quelques siècles plus tard. Vers l'an 1100 un peuple de rudes montagnards, les Doriens, descendent de la Macédoine et envahissent la Grèce. Une partie de la population émigre dans les îles et sur le littoral de l'Asie Mineure : ce sont les Ioniens. L'art grec est né de l'alliance des deux races dorienne et ionienne. Les Doriens sont empreints d'une gravité un peu lourde, de sagesse et de pondération ; les Ioniens sont plus raffinés, plus vifs, plus imaginatifs. Nous verrons comment ces deux tempéraments très différents se sont manifestés dans l'architecture grecque.

L'art grec proprement dit commence avec la première Olympiade, en l'an 776 avant J.-C. C'est au V^e^ siècle qu'il atteint son apogée pour décliner avec l'occupation romaine (146 avant J.-C.).

Caractères généraux. — L'art grec est considéré comme l'expression la plus parfaite du beau, aussi bien au point de vue de la composition qu'au point de vue de l'expression.

La mesure, le calme, l'harmonie des masses, le fini du détail, la distinction de l'ensemble, sont quelques-unes des caractéristiques de l'art grec ; mais il y a lieu d'appeler plus spécialement l'attention sur deux qualités essentielles qui sont l'unité et la logique.

L'art grec est un. Avec une maîtrise absolue, les architectes grecs savent subordonner les détails aux masses, et, visant à la simplicité de l'effet, ils allient d'une façon intime la sculpture à l'architecture.

L'art grec est rationnel : il est la logique même. La concordance de la structure et de la forme est absolue ; tout est raisonné, étudié, non seulement au point de

vue de la construction, mais aussi de l'aspect. Les membres d'architecture auxquels est dévolu le rôle important dans la construction (*colonne*, *architrave*) sont dépourvus d'ornementation ; leur fonction est respectée, la sculpture et l'ornementation étant réservées aux membres d'architecture sans fonction spéciale (*métope*, *tympan*).

Proportions. — L'architecture grecque est une admirable mélodie rythmée. Les dimensions d'un temple grec sont calculées d'après une mesure empruntée à l'édifice même : cette mesure, qui est le *rayon moyen* de la colonne, est appelée le *module*. Les architectes calculent les dimensions des différents membres de leurs édifices d'après ce module. C'est ainsi que, dans l'ordre dorique, les colonnes ont de dix à douze modules. Au Parthénon, par exemple, le rayon moyen des colonnes est de 949 millimètres, et leur hauteur de 10 mètres 43, soit onze modules de hauteur. Cependant, les Grecs ne se sont pas enfermés dans une formule rigide ; on voit, au contraire, les colonnes, tout d'abord massives et trapues au VI^e^ siècle, avec huit modules, devenir plus élancées au V^e^, tandis que l'entablement diminue de hauteur. Enfin, il n'y a pas dans l'architecture grecque une échelle unique. Lorsqu'on se trouve en face d'un temple grec, il est difficile de se rendre compte de ses dimensions exactes. En effet, si les dimensions changent, les proportions, en revanche, restent sensiblement les mêmes ; et l'on voit les marches des temples grecs varier de hauteur suivant la grandeur de l'édifice, que ces marches soient praticables ou non. Il en est de même pour les portes, qui, logiquement, devraient avoir toujours à peu près la même hauteur, en rapport avec la hauteur du corps humain, et qui, dans la réalité, sont plus ou moins hautes suivant que l'édifice est plus ou moins grand.

On a souvent blâmé, à juste raison, les architectes grecs d'avoir adopté cette méthode trop abstraite qui présente un grave inconvénient. En effet, si les édifices

nous séduisent par l'harmonie de leurs proportions, ils ne donnent aucune idée de leur grandeur réelle, et l'on ne peut s'en rendre compte que par le raisonnement.

On verra plus tard les architectes du moyen âge éviter cette erreur de conception et concilier l'échelle et le rythme.

Corrections optiques. — L'art grec est un art raffiné, tout en nuances. Les architectes avaient remarqué que certaines déformations purement apparentes se produisaient dans les édifices : aussi s'efforcèrent-ils de pallier ces erreurs visuelles par des *corrections* ou *compensations optiques*.

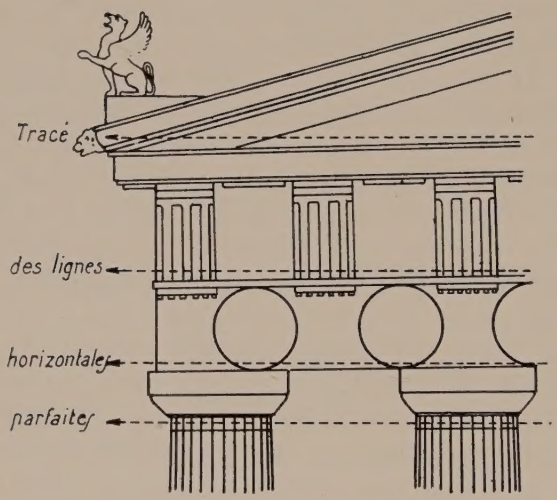


Fig. 2. — Convexité de l'entablement.

Tout d'abord, lorsque *l'entablement* est parfaitement horizontal, il semble s'incurver et fléchir au milieu. Pour corriger cette erreur visuelle, les Grecs donnent à l'entablement un léger renflement, une légère convexité, comme on peut le voir ici (fig. 2), où est indiqué le tracé des horizontales parfaites.

Les Grecs, d'autre part, avaient constaté qu'un fronton absolument vertical semble fuir en arrière ; ils s'efforcèrent de corriger cette impression en donnant un léger surplomb aux dalles du fronton.

En ce qui concerne les colonnes, plusieurs problèmes se posaient. Une colonne parfaitement cylindrique semble étranglée à la moitié de sa hauteur. Les Grecs,

pour masquer cet étranglement, donnent aux colonnes, au tiers de leur hauteur, une légère convexité. C'est cette convexité qu'on nomme le *galbe*. Il ne faut pas confondre les colonnes galbées avec les colonnes renflées qui sont amincies en haut et en bas. Cette dernière forme est tout à fait illogique : car un support ne saurait être affaibli à sa base.

Les Grecs avaient également remarqué que les colonnes placées aux angles des édifices et se profilant sur le ciel paraissent plus minces que celles qui se détachent sur le fond du portique. Pour corriger cette nouvelle erreur visuelle, ils augmentèrent légèrement le diamètre des colonnes d'angle.

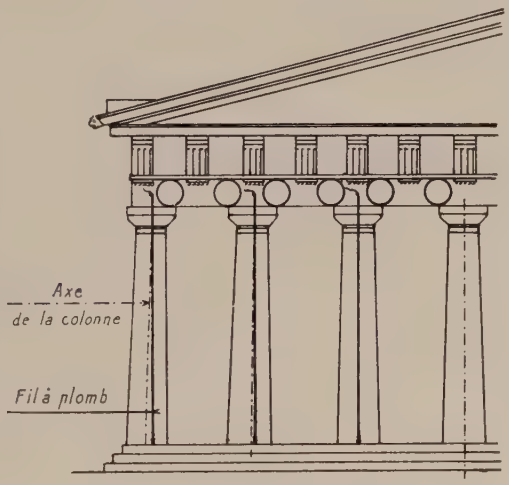


Fig. 3. — Dévers des colonnes.

Il restait une troisième cause d'erreur visuelle concernant les colonnes : la *divergence*. Une colonnade absolument verticale semble diverger. Les Grecs imaginèrent comme correction optique de déverser les colonnes vers le centre de l'édifice, en inclinant les axes (fig. 3).

Polychromie. — En peignant leurs édifices, les architectes grecs ont un double but : d'abord, diminuer les ombres portées, et, en second lieu, augmenter les reliefs, quand cela est nécessaire. D'une façon générale, les fonds étaient colorés en rouge, tandis que les parties éclairées étaient peintes en bleu. Le fond des *tympans* et des *métopes* était en teinte plate (rouge foncé ou bleu foncé) pour faire ressortir les statues (fig. 4).

Les *triglyphes* (pl. II) étaient peints en bleu foncé et les *métopes* en rouge, avec ornements colorés ou bas-reliefs. Le *larmier* (pl. II) était souvent décoré de *grecques* sur fond blanc, et le dessous était presque toujours peint en rouge. Le bronze doré et l'or jouaient un rôle important dans cette polychromie. Les *acrotères* aux angles des frontons (fig. 4), ainsi que les *boucliers*, se détachant sur le fond blanc des *architraves* (fig. 2), étaient en bronze doré. L'or était employé notamment pour l'œil et pour les *volutes* des chapiteaux ioniques (fig. 8).

Construction. — Pour achever l'étude des caractères généraux de l'art grec, il reste à dire quelques mots de la construction. Les Grecs n'ont jamais employé le mortier ; ils scellaient les pierres de taille à l'aide de crampons ayant la forme d'un H ou d'un N. Il faut ajouter que le ravalement avait toujours lieu après la pose.

Les colonnes étaient construites en tambours assemblés avec une si grande perfection que les joints restaient invisibles. Pour les colonnes de pierre, le problème était fort simple : la couche de stuc qui les recouvrait faisait disparaître les joints. Mais, lorsqu'on employait le marbre, la difficulté devenait plus grande ; il fallait alors apporter un soin très attentif à l'assemblage des tambours.

Chapitre II

LES TEMPLES. — L'ORDRE DORIQUE.

Les temples. — Les temples grecs (pl. I) comprenaient une salle oblongue (*naos* ou *cella*), qui était la chambre du dieu, précédée d'un vestibule (*pronaos*). Derrière s'élevait la salle du Trésor (*opisthodome*). Le naos et l'opisthodome étaient fermés par des grilles dorées, scellées dans les colonnes (fig. 4 et 7).

Suivant le nombre et la place des colonnes, les temples grecs prenaient le nom de ***distyle*** (deux colonnes), ***prostyle tétrastyle*** (quatre colonnes à l'entrée), ***amphiprostyle tétrastyle*** (quatre colonnes devant et derrière), ***périptère*** (entouré de colonnes). On appelle ***acrotère*** le motif décoratif ***(palmette, statue, griffon)*** qui orne le sommet du fronton ou ses extrémités (fig. 4). La question de l'éclairage des temples est un des

Fig. 4. — Façade du Théséion, à Athènes *(Restitution de Paulin).*

problèmes les plus délicats de l'archéologie, puisqu'aucune toiture intacte ne nous est parvenue et qu'il n'y avait aucune fenêtre. On a émis à ce sujet de nombreuses hypothèses. Une seule chose semble certaine, c'est que la toiture était ajourée, si l'on en croit Vitruve. « L'espace intermédiaire entre les colonnes intérieures de la cella, écrit-il, est à ciel ouvert. »

Les principaux temples doriques sont ceux d'Olympie (VII^e^ siècle), de Pæstum et d'Agrigente (VI^e^ siècle), d'Athènes, le Théséion et le Parthénon (V^e^ siècle),

ceux des îles d'Égine et de Bassæ (Ve siècle), celui d'Apollon, à Délos (IVe siècle).

Le Parthénon (pl. I et II), œuvre des architectes Ictinus et Callicrate, est considéré comme le chef-d'œuvre de l'architecture grecque. C'est un temple périptère octostyle, c'est-à-dire qu'il est entouré de portiques et qu'il a huit colonnes devant et derrière ; il est construit en marbre blanc du Pentélique. Les sculptures qui le décorent sont attribuées à Phidias (fig. 12 et 13) et à Alcamène.

L'ordre dorique. — On a donné le nom d'*ordres* aux ensembles formés par un soubassement et par des colonnes supportant un *entablement*. Les ordres grecs sont au nombre de trois : l'*ordre dorique*, l'*ordre ionique* et l'*ordre corinthien*.

L'*ordre dorique* est considéré, à juste titre, comme la plus magnifique expression de l'architecture de tous les temps. Empreint d'une mâle sévérité, il est d'une grande sobriété de décoration ; ses moulures ne sont jamais sculptées et son caractère s'exprime par la fermeté des lignes et par les proportions. Il est admis qu'une colonne comprend trois éléments : la *base*, le *fût* et le *chapiteau*. Cependant, la colonne dorique n'a pas de base ; elle repose directement sur le soubassement (pl. I), appelé *stylobate*, composé de deux ou trois marches. Le fût en est cannelé : le nombre moyen des cannelures est de vingt et les arêtes des cannelures sont vives, c'est-à-dire à bords tranchants (pl. I et II).

L'obliquité donnée aux colonnes par rapport au mur du portique (pl. II) nous fournit un nouveau témoignage de la subtilité raffinée des Grecs. Cette obliquité a pour but de corriger la vue intérieure du portique. En effet, si la colonne était absolument verticale, l'espace compris entre le mur du portique et les colonnes serait plus grand en haut qu'en bas, le fût des colonnes doriques allant en s'amincissant.

L'entablement comprend trois parties : l'*architrave*, la *frise* et la *corniche* (pl. II). L'architrave est la partie inférieure : c'est un linteau toujours sans ornements.

Le Parthénon, à Athènes.

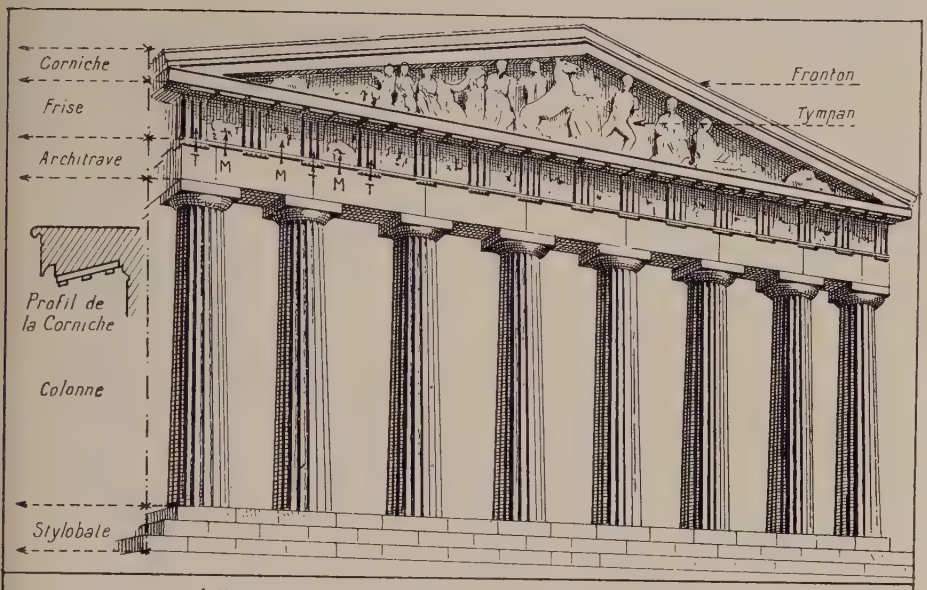
La frise, séparée de l'architrave par une moulure plate *(listel)*, se compose de *triglyphes* creusés de stries verticales (deux canaux et deux demi-canaux aux angles) et de *métopes*, toujours carrés, souvent ornés de sculptures (pl. II). La corniche comprend le *larmier*, destiné à rejeter les eaux de pluie, et la *cimaise*. Le dessous du larmier se nomme *soffite;* il est orné de *mutules*, sortes de tablettes inclinées, semées de petits troncs de cônes appelés *gouttes*, qui sont répétées au bas des tryglyphes (pl. II).

Tout cet ensemble un peu compliqué s'explique par ce fait que l'architecture grecque n'est que la traduction en pierre de la construction en bois. Les *triglyphes* sont les extrémités des poutres du plafond et les *mutules* représentent les abouts des chevrons ; les *gouttes* sont les chevilles et l'*architrave* est le poitrail.

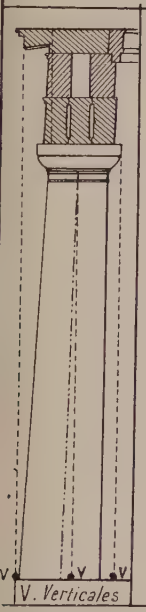
Il y a lieu d'appeler l'attention sur le repérage des *axes* des entre-colonnements et sur les *triglyphes*. En principe, il y a un triglyphe au-dessus de chaque colonne et au-dessus de chaque entre-colonnement, c'est-à-dire entre deux colonnes. Cependant, quand la travée centrale est plus large, comme aux Propylées, il y a deux triglyphes au-dessus de l'entre-colonnement. Aux angles des façades, les deux triglyphes se touchent (pl. II) et ont un demi-canal commun. Ces triglyphes ne correspondent pas à l'axe des colonnes d'angles ; il y a là une irrégularité dont les architectes grecs se sont préoccupés. Ils s'efforcèrent d'y remédier en diminuant le dernier entre-colonnement, ainsi que les deux dernières métopes.

Ajoutons enfin, que, primitivement, s'il faut en croire Euripide, il n'y avait pas de *métopes :* ces derniers ne sont que des dalles de remplissage qu'on glisse dans des rainures ménagées sur les faces latérales des triglyphes.

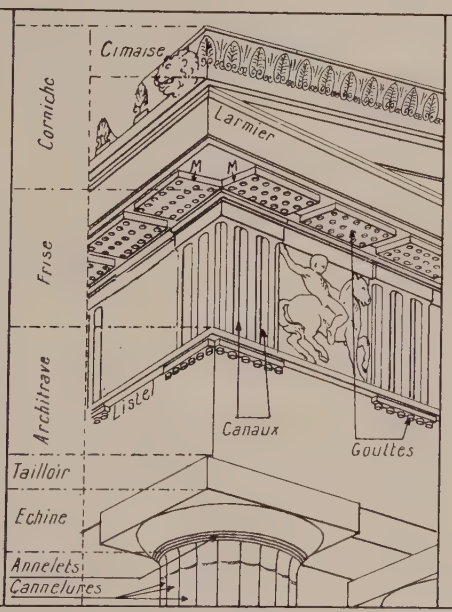
La *cimaise* est la face du chéneau ; elle est décorée de têtes de lions qui servent à l'écoulement des eaux pluviales. Comme l'art grec est la logique même, ces têtes de lions ne continuent pas sur la cimaise du fron-



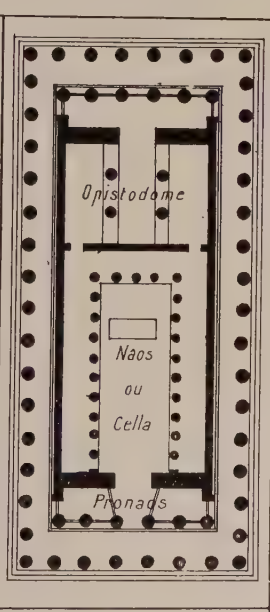
ATHENES Le PARTHENON M *Métopes* T *Triglyphes.*



OBLIQUITÉ DES COLONNES



PARTHENON *Entablement & Chapiteau*
M *Mutules*



PLAN DU PARTHENON

ton (pl. II et III), où elles n'auraient aucune utilité, l'écoulement des eaux se faisant suivant les deux pentes du toit. Il en est de même des *mutules* qui disparaissent des rampants du fronton. A côté des têtes de lions, on remarquera (pl. II) des tuiles debout décorées de palmettes : ce sont les *antéfixes*. Les antéfixes ont pour but de masquer l'extrémité des tuiles rondes ou triangulaires, lesquelles recouvrent les tuiles plates, qui, comme les dalles de marbre, sont jointives.

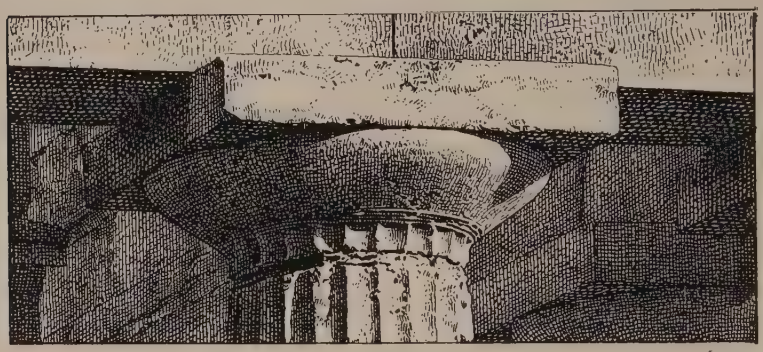


Fig. 5. — Chapiteau du Temple de Pæstum (VI^e siècle).

Ces tuiles rondes et étroites servent donc de couvre-joints.

Il faut, semble-t-il, chercher l'origine du *chapiteau dorique* dans l'Égypte ancienne : aussi a-t-on donné le nom de *protodoriques* aux chapiteaux de Béni-Hassan (1). D'autre part, les *annelets*, stries circulaires à la naissance de l'*échine* (fig. 5 et 6), rappellent les *liens* des chapiteaux égyptiens (1).

Le chapiteau dorique comprend l'*échine*, sorte de coussinet circulaire, sur laquelle repose le *tailloir* (pl. II et fig. 5 et 6). Aux VII^e et VI^e siècles, l'échine est aplatie ; elle semble écrasée par le tailloir, comme au temple de Pæstum (fig. 5). C'est également à cette époque qu'on constate l'emploi du *gorgerin*. On désigne

(1) Voir *L'Art égyptien* (XI^e volume de la *Grammaire des styles*).

par ce nom une légère courbure donnée à l'extrémité du fût, contre les annelets (fig. 5). Ce gorgerin, nuisible à la netteté du profil, est abandonné à la belle époque, c'est-à-dire au Ve siècle ; et les cannelures montent

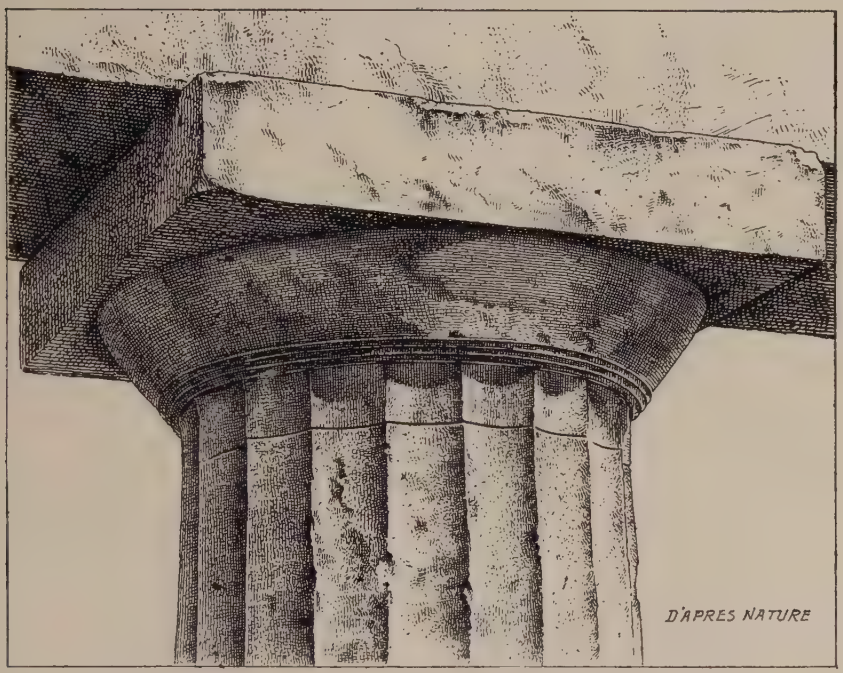


Fig. 6. — Chapiteau du Parthénon (ve siècle), à Athènes.

alors en droite ligne jusqu'à l'échine, comme on le voit au chapiteau du Parthénon (fig. 6).

Ce chapiteau est considéré comme l'expression la plus parfaite du passage du fût de la colonne à la ligne droite de l'entablement. C'est à juste titre qu'on admire le profil de l'échine qui se redresse sous le tailloir avec une fermeté admirable et une vigoureuse simplicité. Le profil de l'échine, tout d'abord en courbe parabolique très accentuée *à Pæstum* (fig. 5), se raidit et affecte une ligne droite au Parthénon (fig. 6).

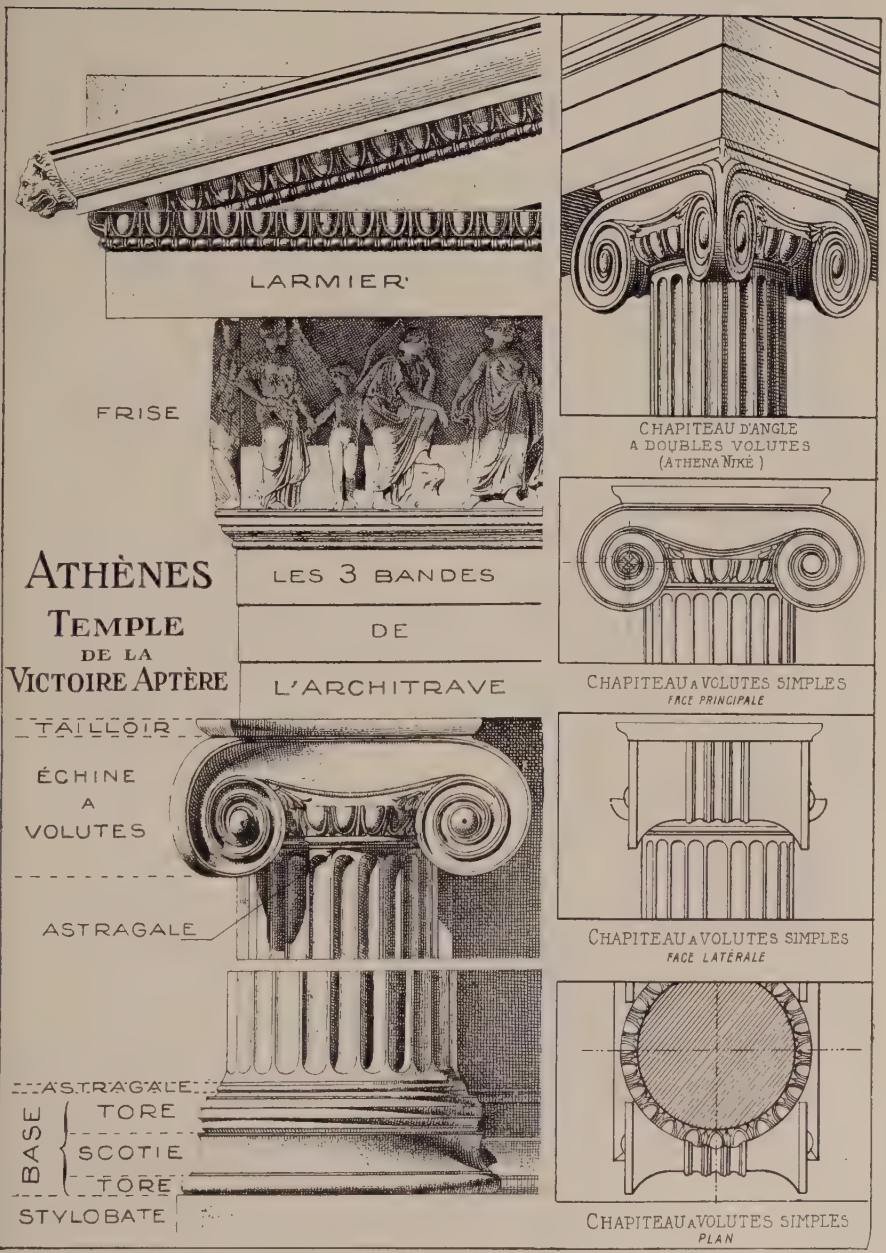
Chapitre III

L'ORDRE IONIQUE. — L'ORDRE CARIATIDE.

L'ordre ionique. — A l'austère gravité de l'ordre dorique, l'ordre *ionique* oppose de la légèreté, de la grâce et une plus grande richesse décorative. Les colonnes plus élancées ont vingt-quatre cannelures séparées par des *méplats* (pl. III) au lieu de bords

Fig. 7. — Temple d'Athéna, à Corinthe (*Restitution de Thomas*).

tranchants. Ayant leur fût cylindrique, elles exigent une base qui, tout d'abord, fut faite d'un *tore* et d'une *scotie,* puis, plus tard, de deux *tores* séparés par une *scotie* (pl. III). Enfin, la base repose sur une *plinthe* carrée supportant le *stylobate* (fig. 7). L'entablement, comme dans l'ordre dorique, comprend trois éléments : l'*architrave* divisée en trois bandes superposées et en légère saillie l'une sur l'autre (pl. III) ; la *frise*, qui est séparée de l'architrave par un *talon*, et qui est


LARMIER
FRISE
ATHÈNES
TEMPLE
DE LA
VICTOIRE APTÈRE
LES 3 BANDES
DE
L'ARCHITRAVE
TAILLOIR
ÉCHINE
A
VOLUTES
ASTRAGALE
ASTRAGALE
BASE
TORE
SCOTIE
TORE
STYLOBATE
CHAPITEAU D'ANGLE
A DOUBLES VOLUTES
(ATHENA NIKÉ)
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
FACE PRINCIPALE
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
FACE LATÉRALE
CHAPITEAU A VOLUTES SIMPLES
PLAN

tantôt ornée de bas-reliefs, tantôt sans ornementation (fig. 7), et enfin la *corniche*, dont le *larmier* (pl. III) est surmonté d'un *talon* décoré. Souvent, surtout en Asie Mineure, il y a entre le larmier et la frise une rangée de *denticules* (fig. 7).

Le chapiteau ionique se compose d'une échine à deux volutes recevant l'architrave sur un *tailloir* très mince

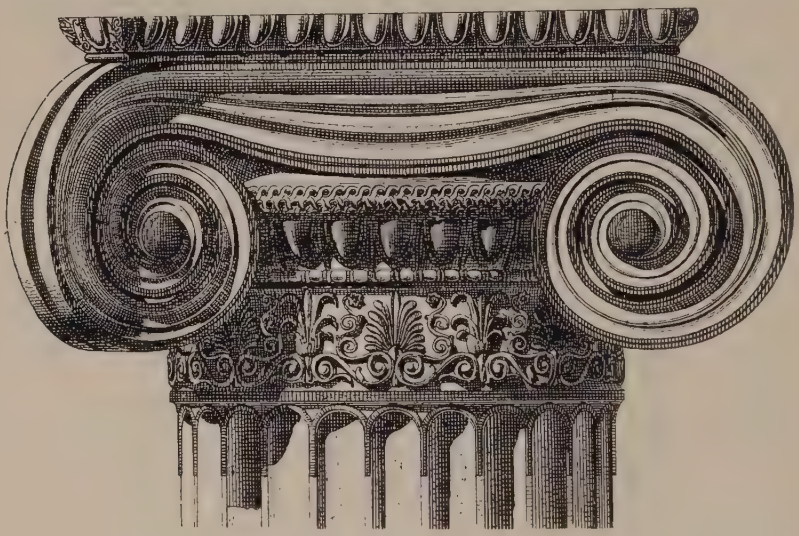


Fig. 8. — Chapiteau de l'Érechteion, à Athènes.

(pl. III et fig. 8). Cette échine, ornée d'*oves* entre les volutes, est séparée du fût par une moulure arrondie appelée *astragale* (pl. III).

Parfois, à la naissance du chapiteau se voit un beau *collier* décoré de *palmettes*, comme dans l'admirable chapiteau de l'Érechteion (fig. 8), à Athènes. Les lignes courbes qui relient les volutes donnent l'impression de ressorts fléchissant sous le poids de l'entablement. En Asie Mineure les volutes sont généralement reliées par une ligne droite. Au début, le chapiteau comportait deux faces à volutes et deux faces latérales décorées de *balustres* (pl. III) ; mais bientôt ces

balustres furent jugés disgracieux, surtout aux colonnes d'angles, et les architectes grecs adoptèrent le chapiteau à volutes doubles (pl. III), qui a ses quatre faces identiques.

L'ordre cariatide. — A l'ordre ionique se rattache l'*ordre cariatide*, qui fut, d'ailleurs, peu employé et dont le plus bel exemple est la tribune de l'Érechteion (fig. 9). Cet ordre, dont la frise est sans entablement, comprend une architrave et une corniche à denticules (fig. 9), petites consoles placées sous le larmier, auquel il est donné ainsi plus de profondeur. On ne saurait trop admirer les cariatides qui sont inspirées des *canéphores*, ou porteuses de corbeille. Avec une aisance et une majesté incomparables, elles reçoivent l'entablement sur un chapiteau sphérique (fig. 9).

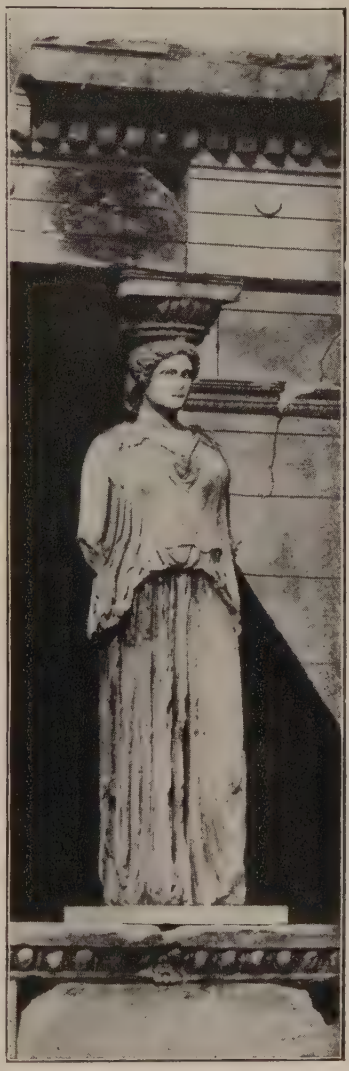


Fig. 9. — Cariatide de la Tribune de l'Érechteion à Athènes.

L'*ordre corinthien*, bien que né en Grèce, ne fut employé que dans un très petit nombre d'édifices. On en trouvera l'étude plus loin (p. 44). Les principaux spécimens de l'ordre corinthien grec sont les décorations intérieures de la Tholos d'Épidaure et du Philipéion d'Olympie, la Tour des Vents, l'Olympieion et le petit monument choragique de Lysicrate, à Athènes.

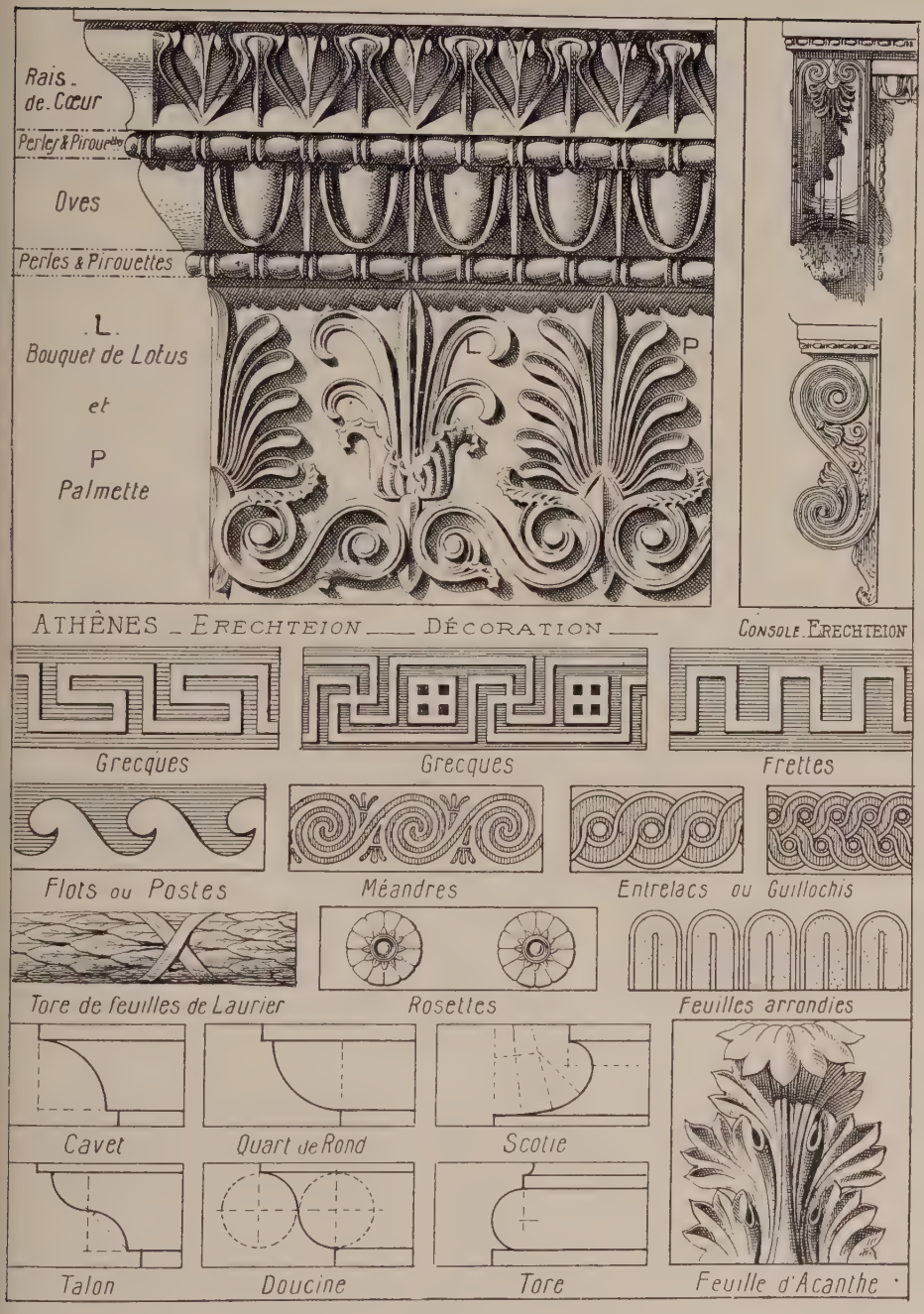
Chapitre IV

LA SCULPTURE ORNEMENTALE

La décoration grecque emprunte à la nature divers éléments : les *palmettes*, inspirées des branches du palmier, qui alternent souvent avec des *bouquets de lotus* (pl. IV), les *feuilles d'acanthe* (pl. IV), avec des lobes à trois découpures aiguës, les *feuilles de laurier* assemblées en tore et nouées par un ruban croisé (pl. IV), et, enfin, les *rosettes*.

Les principaux éléments géométriques (pl. IV) sont les *grecques*, formées par des lignes brisées, les *flots* ou *postes*, succession de crochets inclinés, les *méandres*, composés d'une suite de spirales reliées entre elles, les *entrelacs* ou *guillochis*, les *rais de cœur*, qui sont des feuilles aiguës, en forme de cœur, séparées par des dards, les *oves*, faits d'une succession de motifs, en forme d'œufs, séparés par des dards aigus, enfin, les *olives*, assemblées en un chapelet d'olives séparées par deux disques, renflés au milieu, appelés *pirouettes* ou *piécettes*. Fréquemment les *olives* sont remplacées par des *perles*. Tous ces ornements sont souvent peints ou dorés ; les couleurs les plus employées sont le rouge et le bleu, appliqués alternativement.

La mouluration joue un rôle considérable dans l'architecture grecque ; une grande partie de son caractère vient de la netteté et de l'énergie des profils. On trouvera ici (pl. IV) les principales moulures en usage dans l'art grec. Le *cavet* ou *gorge* est un quart de cercle concave. Le *quart de rond* est un quart de cercle convexe. La *scotie* est un profil concave formé par deux arcs de cercle de rayon différent : c'est une section d'ellipse. Le *talon* est formé par deux arcs de cercle


Rais-de-Cœur
Perles & Pirouettes
Oves
Perles & Pirouettes
L
Bouquet de Lotus
et
P
Palmette
L
P
ATHÈNES _ ERECHTEION ___ DÉCORATION ___
CONSOLE. ERECHTEION
Grecques
Grecques
Frettes
Flots ou Postes
Méandres
Entrelacs ou Guillochis
Tore de feuilles de Laurier
Rosettes
Feuilles arrondies
Cavet
Quart de Rond
Scotie
Talon
Doucine
Tore
Feuille d'Acanthe

convexe et concave. La *doucine* est formée de deux portions de cercle, l'une concave en haut, l'autre convexe en bas.

Le *tore* est une moulure à profil convexe formé d'une demi-circonférence. D'une façon générale, les mou-

Fig. 10. — Frises d'après des vases.

lures en pleine lumière sont arrondies, et celles qui sont dans l'ombre portent des arêtes vives.

Chapitre V

LA SCULPTURE. — SON ÉVOLUTION.

Aucun peuple, sans doute, n'a professé un culte égal à celui des Grecs pour la beauté plastique. Dans les palestres et les stades la foule se pressait pour admirer les athlètes et les acclamer. A plusieurs athlètes vainqueurs on éleva même des statues. La sculpture grecque reflète cette admiration pour la beauté virile. Nous verrons les artistes s'efforcer de

réaliser un type idéal et parfait du corps des athlètes. C'est également au culte et à la pratique des sports que les sculpteurs doivent leur connaissance approfondie de l'anatomie humaine et la surprenante exactitude avec laquelle ils indiquent chacun des muscles.

La sculpture grecque comprend quatre périodes ayant chacune des caractères différents : 1° la période archaïque (VI^e siècle) ; 2° la période d'idéalisation (V^e siècle) ; 3° la période naturaliste (IV^e siècle) ; 4° la période réaliste ou hellénistique (III^e et II^e siècles).

Période archaïque (VI^e siècle et début du V^e siècle). — La sculpture de l'époque archaïque a subi l'influence de la sculpture égyptienne. Comme elle, elle est soumise à la loi de la frontalité. On entend par là une rigidité complète des figures, de telle sorte qu'en passant un fil à plomb dans l'axe, on obtient deux moitiés absolument symétriques. Les bras sont collés au corps et les gestes sont étriqués. Cependant, dès cette époque, s'impose aux sculpteurs l'image de l'athlète ; et ils s'efforceront, durant un siècle, de la dégager des conventions archaïques. Dès le début du V^e siècle, on constate de réels progrès vers un art plus vivant.

Les statues les plus anciennes sont les *xoana*, tout d'abord en bois, puis en pierre. Ce sont des blocs grossièrement taillés, vagues ébauches évoquant le corps humain. Les deux principaux types de la statuaire archaïque sont le *Couros*, l'homme debout nu, et la *Coré*, la jeune femme. Tous deux rappellent les statues égyptiennes, dont elles ont subi l'influence. Comme elles, en effet, elles ont les coudes collés au corps et elles avancent toujours la jambe gauche. Seule, une expression souriante des visages indique l'originalité naissante de la sculpture grecque.

A la période archaïque appartiennent les cariatides et la frise du Trésor des Cnidiens (Louvre), l'Héra de Samos (Louvre), les frontons du temple d'Aphaïa, à Égine, et du temple de Zeus, à Olympie.

Période d'idéalisation (V^e siècle). — Le V^e siècle a vu l'apogée de la sculpture grecque. Trois noms dominent cette époque : ***Myron, Polyclète*** et ***Phidias.***

Myron, l'un des premiers, rompt avec la tradition archaïque de frontalité en sculptant le fameux Discobole, universellement connu et admiré, dont on trouvera une copie au Musée du Vatican.

Polyclète exerce une influence considérable sur la sculpture grecque. Il crée un modèle-type de proportions du corps humain, modèle qui sera suivi pendant un siècle. Ce modèle-type est le Doryphore ; les Grecs avaient appelé cette statue le ***canon***, c'est-à-dire la règle. Polyclète donne à la tête le 1/7 de la hauteur totale du corps ; il a créé avec cette statue l'idéal grec de l'étalon humain. Il est certain que cet athlète donne une impression de santé robuste et d'aisance harmonieuse (fig. 11).

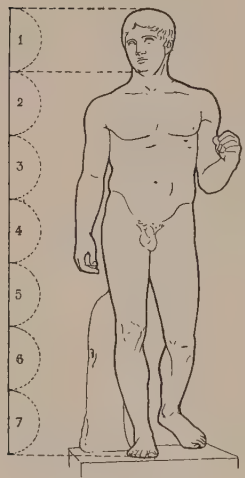


Fig. 11.
Le Doryphore
de Polyclète.

Myron et Polyclète ont préparé les voies : ce sont d'excellents artistes ; mais, s'ils savent animer les corps, les visages manquent un peu d'expression.

C'est avec ***Phidias*** que la sculpture grecque va atteindre la perfection absolue. On a tout dit du génie de cet artiste qui est fait de sérénité, de force, de majesté et surtout de calme, de ce calme olympien qui est devenu proverbial. Phidias idéalise les types pris dans la nature, il leur donne une beauté surhumaine. Le ciseau de Phidias est d'une maîtrise incomparable ; il anime le marbre, le fait vibrer. Son modelé délicat est d'une extrême sobriété (pl. V).

Toutes les statues de Phidias ont disparu : on ne les connaît que par les descriptions de Pausanias. Le Musée d'Athènes conserve une réplique réduite de la statue d'Athéna Parthénos. Fort heureusement, quelques figures de marbre du Parthénon, œuvre de Phi-

Photo Braun.

Fig. 12. — Dionysos étendu, par Phidias et ses élèves. Fronton du Parthénon. British Museum, à Londres.

dias et de ses élèves, nous sont parvenues. On les trouvera au British Museum, à Londres; et l'École nationale des Beaux-Arts, à Paris, en possède des moulages. Parmi les sculptures qui proviennent des frontons du Parthénon, citons d'abord le Dionysos étendu (fig. 12), un des plus beaux nus de la statuaire de tous les temps. La virtuosité de l'artiste a su y faire palpiter la vie dans le travail du marbre. Aussi frémissant de vie et d'une facture aussi aisée et aussi souple est l'Ilissos couché sur le flanc qui provient du fronton de la façade occidentale du Parthénon.

Au fronton Est du Parthénon appartient le groupe dit des Parques et le groupe de Déméter et Coré. Dans ces deux groupes, on admire la simplicité et le naturel des draperies. Mais le plus beau titre de gloire de Phidias est peut-être la frise du naos du Parthénon représentant la procession des Panathénées en l'honneur d'Athéna Polias, patronne de la cité. C'est un long défilé comprenant 400 personnages et 200 animaux, où chaque scène, baignée dans une atmosphère de poésie, est un chef-d'œuvre d'observation. Voici (fig. 13) les cavaliers montés sur des chevaux ardents ; et voici (pl. V) l'assemblée des dieux, descendus de l'Olympe pour assister à la procession. Ce qu'on doit le plus admirer dans l'art idéaliste de Phidias, c'est qu'il n'y a ni convention ni emphase. Les gestes et les attitudes sont toujours justes et vrais. Dans ces œuvres, le sublime s'allie au naturel, la grandeur et la noblesse à la simplicité et à la réalité.

Fig. 13. — Les cavaliers. Frise du Parthénon.

Beaucoup de sculptures anonymes très remarquables ont été exécutées au V^e^ siècle. Nous citerons : la Pallas de Velletri (Louvre), l'Athéna Farnèse (Naples), les cariatides de l'Érechteion (fig. 9) et le bas-relief de Déméter, Coré et Triptolème, à Eleusis. Quant à la Vénus dite de Milo, découverte en 1820 dans l'île de ce nom, plusieurs archéologues estiment, il est vrai, qu'elle doit être datée du IV^e^ siècle ; mais, par sa sérénité, par sa puissance, par sa dignité (pl. VII), elle semble bien se rattacher à l'art de Phidias.

L'art de Phidias n'a pas été sans influencer les sculpteurs de son temps. C'est ainsi que ***Polyclète***, plusieurs années après avoir exécuté son Doryphore (fig. 11), en donna une réplique d'un caractère moins sévère et plus affiné avec son fameux Diadoumène.

L'Assemblée des dieux, par Phidias et ses élèves.
Bas-relief de la frise des Panathénées, au Parthénon.

Période naturaliste (IV^e siècle). — Des hauteurs de l'art divin de Phidias les sculpteurs du IV^e siècle descendent pour se rapprocher de la nature : ils font succéder à la grandeur sévère la séduction et la grâce. Le nu féminin, jusqu'alors méconnu, est révélé, et l'exécution devient très habile. Enfin, on attribue à l'influence de Socrate et de Platon les expressions réfléchies données aux visages.

Les trois principaux sculpteurs de cette période sont : *Scopas*, *Lysippe* et *Praxitèle*.

Fig. 14. L'Apoxyomène de Lysippe.

Scopas représente le naturalisme violent avec sa Bacchante (Dresde) et ses bas-reliefs d'Halicarnasse.

Lysippe modifie le canon des proportions : il donne à la tête 1/8 seulement de la hauteur totale (fig. 14). Avec son Apoxyomène il a créé un type nouveau d'athlète. Lysippe donne à ses corps un aspect élancé (fig. 14). Un des premiers, il sait exprimer ce qu'on a appelé « l'imminence du mouvement ». On a l'impression que ses figures sont sur le point de se mouvoir. Tel est l'Hermès au repos (Naples) et l'Apoxyomène (fig. 14).

Praxitèle, lui aussi, adopte les corps sveltes un peu efféminés. Son chef-d'œuvre est l'Hermès du Musée d'Olympie.

Parmi les œuvres anonymes, nous citerons l'Apollon du Belvédère (Vatican), le Déméter de Cnide (Londres) et surtout la Victoire de Samothrace (Louvre). Cette statue (pl. VI) est considérée comme un chef-d'œuvre : l'attitude du personnage, les draperies témoignent d'un art incomparable. Sur la proue du navire, la Victoire s'avance triomphante, comme animée d'un élan irrésistible, et les draperies légères semblent plaquées sur son corps par le vent du large et les embruns.

La Victoire de Samothrace.
Musée du Louvre.

Période hellénistique (III^e siècle). — On a donné le nom d'hellénistique à cette période, non pas en signe de mépris, mais pour indiquer qu'il n'est plus question du véritable art hellène : il s'agit désormais d'un art grec orientalisé. Après la conquête de la Grèce par Alexandre, Athènes cesse d'être la capitale artistique et est remplacée par trois centres : Alexandrie en Égypte, Antioche en Syrie et Pergame en Asie Mineure.

L'art hellénistique, appelé aussi *art alexandrin*, inaugure la représentation de l'enfance, ainsi que l'expression réaliste de la souffrance et des passions, dont un spécimen caractéristique nous est fourni par le groupe de Laocoon (Louvre et Vatican). Pour la première fois aussi, on sculpte le portrait, les scènes de genre et les nus réalistes. Parmi les hauts-reliefs, il y a lieu de mentionner ceux de l'Acropole de Pergame, qui représentent la Gigantomachie.

Évolution de la sculpture grecque. — La planche VII permet de suivre l'évolution de la sculpture grecque, du VI^e au III^e siècle.

Hespéride. Période archaïque (VI^e siècle). — Le modelé est rudimentaire, les cheveux sont traités d'une façon conventionnelle, le visage manque de vie et d'expression.

Vénus de Milo. Période d'idéalisation (V^e siècle). — Le modelé est plus savant ; en même temps le visage a une expression de noblesse, une sérénité, un calme qui dénote la période d'idéalisation.

Apoxyomène. Période de naturalisme (IV^e siècle). — La facture des cheveux, le modelé, l'expression du regard, tout démontre que l'artiste se rapproche de la nature.

Laocoon. Période hellénistique (III^e siècle). — Pour la première fois, l'art exprime avec une vérité poignante la violence des passions, la douleur : c'est l'époque du réalisme.

HESPÉRIDE (*Temple d'Olympie*)
ARCHAÏSME (VI^e S^le)

VÉNUS de MILO (*Louvre*)
IDÉALISATION (V^e S^le)

L'APOXYOMÈNE de LYSIPPE
NATURALISME (IV^e S^le)

LE LAOCOON
RÉALISME (III^e S^le)

Statues chryséléphantines. — Comme le nom l'indique (*Chrusos* = or, *Elephanthos* = ivoire), les statues *chryséléphantines* étaient en or et en ivoire. Les chairs étaient d'ivoire, les vêtements d'ors bruns, verts ou rouges ; et les yeux, en pierres de couleurs, étaient incrustés.

Aux statues chryséléphantines se rattachent les statues peintes qui étaient très nombreuses. Le marbre, qui servait pour les chairs, était enduit de cire et d'huile pour le patiner ; on peignait en noir les sourcils, les lèvres en rouge, etc.

Ajoutons que les Grecs, en appliquant la polychromie à la statuaire, n'ont qu'un but, la décoration : ils ne recherchent nullement le réalisme.

Fig. 15. — Figurine de Tanagra (Louvre).

Figurines de terre cuite. — Comme en Égypte, les figurines de terre cuite étaient destinées, en Grèce, à tenir compagnie aux morts. Aussi est-ce dans les nécropoles qu'on en trouve le plus grand nombre. Bien que toute la Grèce en ait produit, c'est Tanagra, en Béotie, qui a attaché son nom à ces figurines.

Celles du IV^e^ siècle (fig. 15) sont d'une facture très fine : elles nous montrent surtout des scènes familières de la vie féminine.

Les *coroplastes* (modeleurs de poupées) de Myrina, en Asie Mineure, sont les rivaux de ceux de Tanagra. Leurs figurines les plus remarquables datent du III^e^ siècle ; elles ont une allure beaucoup plus libre que celles de Tanagra. C'est au Musée du Louvre qu'on trouvera la collection la plus complète de figurines. Ajoutons que les figurines étaient généralement coloriées comme les statues.

Chapitre VI

LES VASES

Les vases grecs affectent une infinité de formes. Les principaux vases sont l'*amphore* (fig. 17), qui a deux anses reliant le haut du col à la panse ; l'*hydrie*, de forme ovoïde, avec trois anses (fig. 17) ; la *kélébé*,

Fig. 16. — Kélébé corinthienne à zones d'animaux. Musée du Louvre.

dont les deux anses sont fixées sur un rebord plat (fig. 16) ; le *cratère*, très évasé, avec deux anses au col ou à la base ; la *canthare*, qui est une coupe à deux anses très relevées.

On peut classer les vases grecs en deux grandes familles : les vases à figures noires sur fond rouge ou

jaune (fig. 16), les vases à figures rouges sur fond noir.

Les premiers étaient obtenus en grattant la peinture noire avec une pointe sèche. Les vases corinthiens à figures noires portent un fond jaune clair et sont décorés de zones horizontales de personnages (fig. 16) ; le style en est archaïque.

Fig. 17. — Amphore de Nicosthène.

Fig. 18. — Hydrie de style sévère. Musée du Louvre.

Les vases dits de *style sévère* datent du V^e^ siècle ; ils sont à fond rouge et ont un dessin extrêmement précis et vigoureux (fig. 17). Les vases à figures rouges étaient obtenus en commençant par silhouetter les sujets d'une teinte plate ; puis le fond était enduit d'une couverte noire.

Il y a lieu de signaler aussi les vases recouverts d'un enduit blanc, le *kythos*, et les vases à bas-reliefs appliqués.

CHAPITRE VII

L'ART ROMAIN

ORIGINE. — DURÉE. — DOMAINE. CARACTÈRES GÉNÉRAUX.

Origine. — L'art romain est né de l'art étrusque et de l'art grec. Les Étrusques, venus d'Asie Mineure, occupaient la Toscane actuelle (Étrurie) ; ils nous ont laissé des ruines qui dénotent une remarquable entente de l'art de bâtir. C'est à eux que l'on doit le grand égout de Rome, *cloaca maxima*, qui existe encore. Il n'est pas douteux que c'est par les Étrusques que les Romains ont connu l'emploi de l'arc et de la voûte. Après la conquête de la Grèce, l'an 146 avant J.-C., l'art grec fut révélé aux Romains. Tout le monde connaît le mot d'Horace : « La Grèce captive vainquit son farouche vainqueur ». La sculpture et l'architecture romaines sont tributaires de l'art grec, et l'on retrouve dans les édifices romains les trois ordres de l'architecture des Hellènes.

Durée. — L'art romain commence vers l'an 100 avant J.-C. pour finir en l'an 300 de notre ère. Sa durée est donc d'environ 400 ans.

Domaine. — En dehors de l'Italie, le domaine de l'art romain comprend le nord de l'Afrique (Timgad, Volubilis), la Syrie (Baalbec et Palmyre), les Gaules (Nîmes, Arles, Bordeaux, Autun), l'Espagne (Ségovie), l'Allemagne (Trèves), la Grande-Bretagne.

Caractères généraux. — Les édifices romains, avec leurs murs énormes, leurs imposantes dimen-

sions et la magnificence de leur décoration (pl. VIII), donnent l'impression de la force, de la puissance et de la hardiesse ; ils semblent bâtis pour durer éternellement. Les Romains ont été d'admirables constructeurs. On verra plus loin avec quelle ingéniosité et quel sens pratique ils ont construit par des procédés nouveaux des édifices qui ont bravé les injures du temps. Les Romains ont eu l'amour du colossal ; les dimensions de leurs édifices sont impressionnantes. A Rome, le Grand Cirque mesurait 635 mètres de longueur et pouvait contenir 150.000 spectateurs ; la Basilique Julia couvrait 5.000 mètres carrés ; les Thermes de Caracalla pouvaient contenir 1.600 baigneurs ; le Panthéon d'Agrippa élevait sa voûte en coupole à 43 mètres de hauteur.

L'Arc de Titus est une des meilleures productions de l'architecture romaine. La richesse somptueuse de sa décoration, surtout dans la partie centrale (pl. VIII), est particulièrement remarquable. Certains détails, comme la grosse console très ornée qui décore la clef de l'arc, ne sont pas exempts de lourdeur ; mais il se dégage de l'ensemble une impression de puissance et de force qui est la marque du génie romain.

Si l'art grec est délicat, s'il raisonne la concordance de la structure et de la forme, de l'architecture et de la décoration, l'art romain, au contraire, est l'art utilitaire d'un peuple positif et pratique. Il ne faut pas lui demander de raisonner les principes de construction des ordres grecs qu'il applique souvent sans discernement. C'est ainsi que d'un élément de construction, la colonne, qui, dans l'esprit des Grecs, est un soutien isolé, les Romains font un élément de décoration (pl. IX), en l'engageant dans la maçonnerie pour lui faire porter une fausse architrave engagée elle-même dans le mur. C'est ainsi également que, contrairement à toute logique, les Romains ont superposé des ordres et par conséquent des entablements (pl. IX), qui, en principe, sont les couronnements des édifices.

Voûte décorée de caissons à rosaces.
A la clef de l'arc, grosse console très ornée entre deux victoires ailées.
Partie centrale de l'Arc de Titus, à Rome.

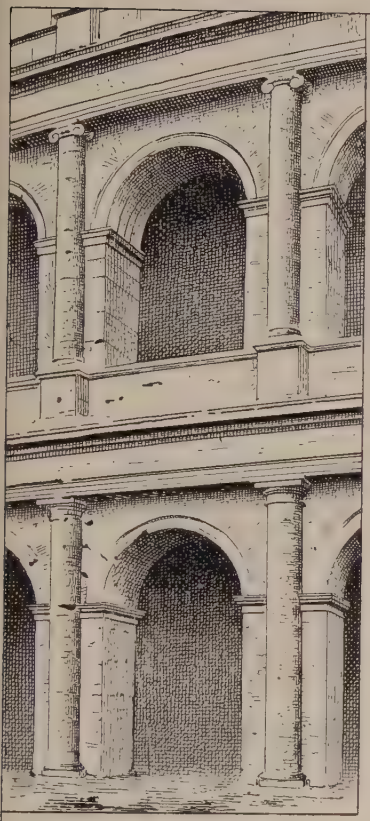
Chapitre VIII

L'ARCHITECTURE ET LA CONSTRUCTION

L'architecture. — Les Grecs n'avaient connu que l'architecture en plates-bandes, c'est-à-dire faite de colonnes supportant un entablement. A ces plates-bandes les Romains associent les arcs, comme on peut le voir au Colisée (pl. IX). Cette union de l'arc et de la plate-bande joue un rôle considérable dans l'histoire de l'architecture, et nombreux sont les architectes de la Renaissance et des temps modernes qui se sont inspirés de ce motif d'architecture romaine.

Les Romains ont adopté les trois ordres grecs, *dorique*, *ionique* et *corinthien*. Ils ont très souvent superposé les ordres, comme au Colisée (pl. IX), où l'ionique s'élève au-dessus du dorique. C'est aux arènes de Nîmes, où les corniches se profilent sur les colonnes et les pilastres, que cette superposition des ordres est le plus logiquement conçue. Les Romains, du reste, n'ont fait qu'assez rarement usage des ordres dorique et ionique qu'ils trouvaient trop simples : ils ont préféré l'ordre corinthien.

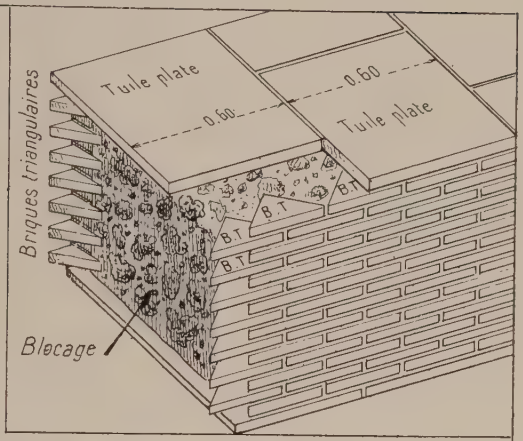
La construction. — Les architectes romains ont employé deux genres de construction : la *construction monolithe artificielle* et la *construction appareillée*. La première, qui leur est propre, consiste en un aggloméré de béton obtenu par des cailloux, des débris de pierre, et, en Italie, du sable volcanique (*pouzzolane*), mélangés au mortier. Les parements des murs sont souvent en briques plates triangulaires (pl. IX), accompagnées, à intervalles réguliers, de grandes tuiles plates. Les avantages de la construction monolithe artificielle sont importants. D'une part, la main-d'œuvre spécialisée n'est pas nécessaire, et, d'autre part, le travail est rapide et peut être exécuté en quelque pays que ce soit.



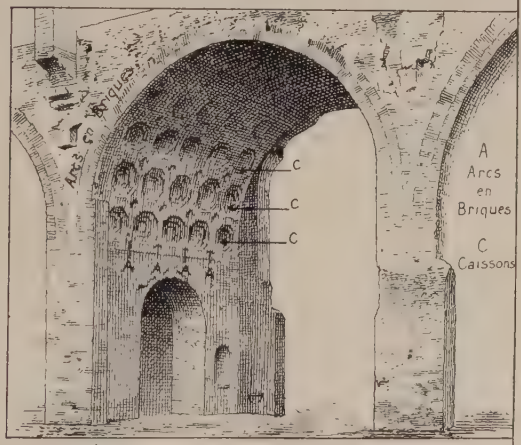
ARCS et PLATEBANDES
ROME. *Colisée.*

GRIFFON et RINCEAUX
ROME. *Temple d'ANTONIUS*

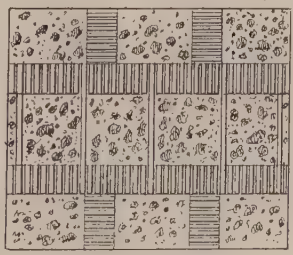
RINCEAUX A CORPS D'ENFANT
ROME *Forum de TRAJAN*



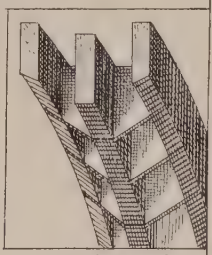
MUR CONSTRUIT EN BLOCAGE. B.T Briques triangulaires



VOÛTE EN BERCEAU CONSTRUITE EN BLOCAGE
ROME *Basilique de CONSTANTIN*



ARCS EN BRIQUES
NOYÉS DANS LE BLOCAGE



ARC DE VOÛTE D'ARÊTES
EN BRIQUES

Les Romains ont connu trois sortes de voûtes : la *voûte en berceau*, la *voûte d'arêtes* (1) et la *coupole*. Ils ont été les premiers à construire ces voûtes en *monolithe artificiel*, ce qui leur a permis de couvrir des espaces plus étendus qu'ils n'auraient pu le faire avec des voûtes en maçonnerie. Pour construire une voûte, il est nécessaire d'établir au préalable un cintrage en bois provisoire, travail long et coûteux. Or, afin de réduire ce cintrage au minimum, les Romains construisent une ossature d'arcs en briques, reliés par des chaînes de briques également (pl. IX), le tout noyé dans le blocage. Les espaces obtenus par ces entrecroisements d'arcs et de chaînes forment les caissons, dont on décore les voûtes, comme, par exemple, à la basilique de Constantin (pl. IX). Parfois l'ossature de la voûte est en grandes briques à plat. En dehors de Rome, l'ossature est le plus souvent en moellons ou en tubes de poteries. Il arrive fréquemment que les Romains font, non seulement les voûtes, mais aussi les murs qui les soutiennent, en monolithe artificiel. La construction, dans ce cas, est d'une solidité extrême.

La *construction appareillée*, employée déjà par les Grecs, consiste en pierres taillées, assemblées à joints vifs, c'est-à-dire sans mortier. Telles sont les arènes de Nîmes, les portes d'Autun et le parement des murs du Colisée, à Rome. Le Pont du Gard, qui relève plutôt de l'art de l'ingénieur, est également construit en pierres appareillées. On sait qu'il servait d'aqueduc pour amener l'eau à Nîmes. Cet édifice remarquable est composé de trois rangs d'arcades superposées, dont les voûtes sont faites d'arcs juxtaposés exactement sans mortier. Il est vraisemblable que les constructeurs ont usé du même cintre pour chacun de ces arceaux et qu'ils n'ont eu qu'à le déplacer d'un arceau à l'autre. C'est aux piles de la rangée intermédiaire d'arcades qu'on peut voir encore les pierres en saillies qui ont reçu les cintres provisoires.

(1) On trouvera l'étude de ces voûtes dans *L'Art roman* (IIe volume de la *Grammaire des styles*).

Chapitre IX

LES ORDRES

Le ***dorique romain*** diffère sensiblement du dorique grec, dont il n'a plus la simplicité vigoureuse. Les ***colonnes*** sont pourvues d'une base (fig. 19) ; le ***chapiteau*** a un collier (B) ; et, au-dessus de l'***échine*** (D), le

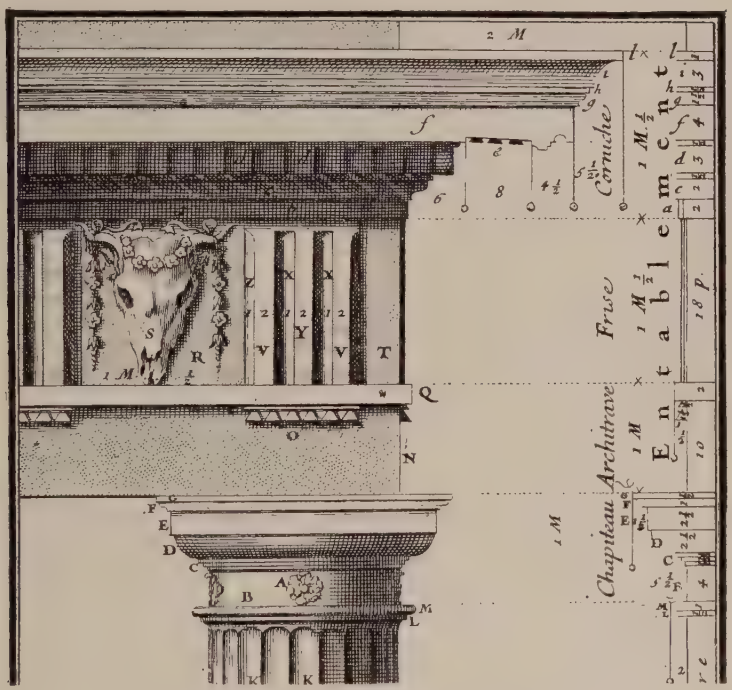


Fig. 19. — Théâtre de Marcellus, à Rome.

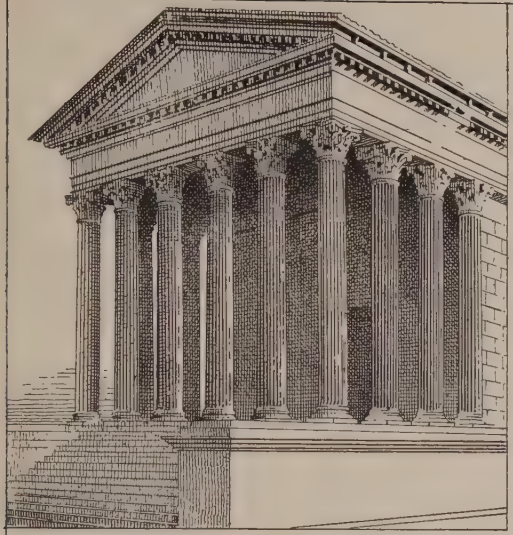
tailloir (E) est surmonté d'un ***talon*** (F) et d'un ***réglet*** (G). La ***frise*** est décorée de ***triglyphes*** (T), dont les canaux sont rectangulaires au sommet. Les ***métopes*** (R) sont ornées de ***bucrânes***, ou squelettes de têtes de bœufs. La corniche a des ***denticules*** (d) et des ***mutules à gouttes*** (e) sous le ***larmier***. Le principal édifice dorique romain est le temple d'Hercule, à Cora.

L'*ordre toscan* n'est que le dorique romain simplifié et sans ornementation. Il ne nous en est resté que très peu de spécimens.

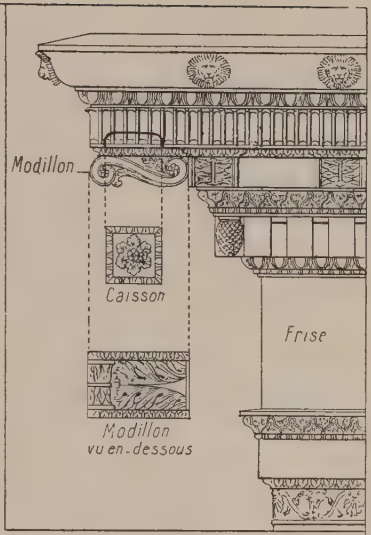
L'*ordre ionique romain* diffère peu de l'ordre ionique grec. La ligne qui relie les volutes du chapiteau au-dessus des oves est toujours droite. Les principaux édifices ioniques sont le Temple de Saturne et le Temple de la Fortune virile, à Rome (fig. 21 et 22).

L'*ordre corinthien* est l'ordre romain par excellence. C'est au V^e^ siècle qu'un orfèvre de Corinthe, nommé *Callimachos*, aurait conçu l'idée du chapiteau corinthien en voyant dans un cimetière une corbeille d'offrandes entourée de feuilles d'acanthe. Les premiers chapiteaux corinthiens étaient métalliques et ne servaient que d'ornements ; mais, frappés de leur beauté, les Grecs les adoptèrent bientôt pour en former un ordre nouveau. La composition de ces chapiteaux avec leurs feuilles refouillées rappelle plutôt le travail du ciseleur que celui du sculpteur. Le chapiteau corinthien est formé de deux rangs de feuilles d'acanthe interposées (pl. X), et de huit tigettes, appelées *caulicoles*, d'où naissent les volutes. L'entablement est d'une extrême richesse ; l'architrave est ornée de moulures sculptées ; la frise ne comporte, en général, aucune sculpture. Quant à la corniche, elle est décorée, sous le larmier, de *modillons*, ou consoles horizontales, séparés par des caissons.

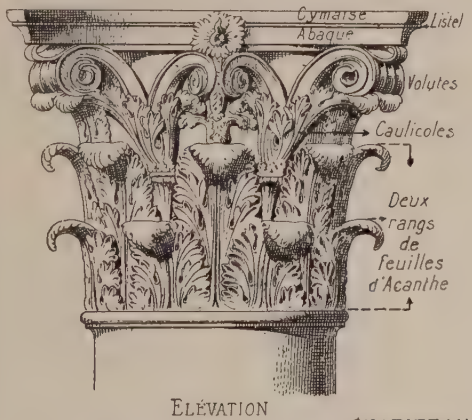
L'*ordre composite* est dérivé de l'ordre corinthien. Une partie du chapiteau est empruntée au chapiteau ionique (pl. X) ; l'autre, au chapiteau corinthien. Dans l'ordre composite, il arrive souvent que les colonnes isolées reçoivent, comme aux Thermes de Caracalla (pl. X et fig. 24), la retombée des voûtes sur un véritable morceau d'entablement d'une inutilité manifeste. Parfois même ces colonnes ne sont que des ornements (fig. 23).



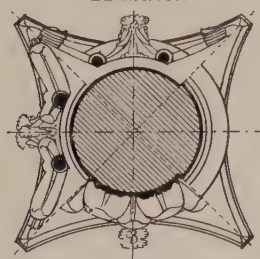
TEMPLE CORINTHIEN NIMES (MAISON CARRÉE)



ENTABLEMENT CORINTHIEN Temple de JUPITER



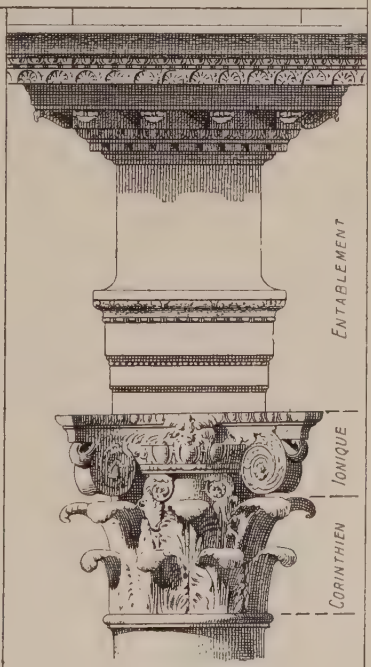
ELÉVATION



PLAN

CHAPITEAU CORINTHIEN

ROME (PANTHEON)



CHAPITEAU COMPOSITE
THERMES de CARACALLA

Le fût de la colonne corinthienne est cannelé ; et souvent ces cannelures sont remplies d'une baguette jusqu'à une certaine hauteur. La colonne repose, en général, sur une base carrée (pl. X, Maison carrée, à Nîmes). Toutefois, dans les arcs de triomphe (fig. 20)

Fig. 20. — Arc de triomphe de Constantin à Rome.

et dans les temples des dernières époques, les colonnes reposent sur des piédestaux. A la bonne époque, le piédestal n'est admis que pour les colonnes engagées (pl. IX, Colisée).

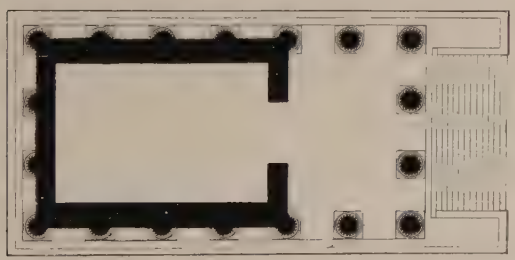
On peut distinguer deux sortes d'ordres corinthiens : le *corinthien austère* du Temple de Vesta, à Tivoli, par exemple, et le *corinthien très riche* du magnifique Temple de Jupiter Stator, dit aussi Temple de Castor et Pollux, à Rome.

Chapitre X

LES ÉDIFICES PUBLICS. — L'HABITATION.

Les édifices publics. — Les villes romaines possédaient une grande place publique, le *forum*, entourée d'édifices publics et de portiques.

Les *temples* sont construits sur plan rectangulaire ou sur plan circulaire. Les premiers sont les plus nombreux et sont *pseudo-périptères* pour la plupart, c'est-à-dire qu'au lieu d'être entourés de colonnes comme les temples grecs (pl. II, plan du Parthénon),



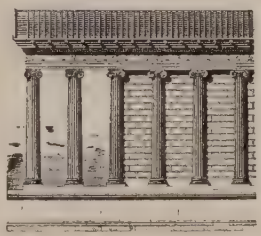


Fig. 21 et 22. — Plan et façade latérale du Temple de la Fortune virile, à Rome.

les temples romains ont leurs colonnes engagées dans les murs latéraux (fig. 22), avec un portique sur la façade d'entrée (pl. X et fig. 21). Le temple romain n'est pas entouré de marches comme le temple grec ; il s'élève sur un piédestal pourvu de marches devant le portique d'entrée seulement (pl. X, Maison carrée, à Nîmes). Il en résulte moins d'unité d'aspect que dans le temple grec.

Le plus bel exemple de temple sur plan circulaire est le Panthéon, à Rome (120 après J.-C.). Cet édifice, qui est couvert par une voûte colossale, mesure 43 mètres 50 de hauteur et de diamètre. La voûte, qui se compose d'une coupole reposant sur un tambour, est ajourée au sommet. L'ensemble nous est parvenu dans un très bon état de conservation.

Les édifices les plus caractéristiques de la civilisation et de l'art des Romains sont les *thermes* et les *amphithéâtres*.

Les *thermes* étaient très nombreux. On en a découvert même en de très petites villes, comme à Sanxay, en Poitou. Paris, qui n'était alors qu'une cité de deuxième ordre, en possédait de fort importants,

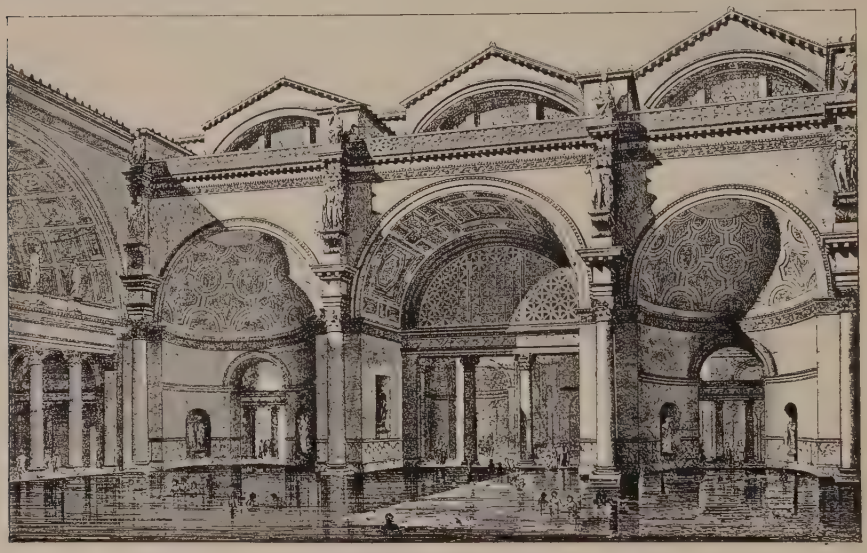


Fig. 23. — Frigidarium des Thermes de Caracalla, à Rome.
(Restitution de Viollet-le-Duc.)

dont on admire encore les ruines dans le jardin du Musée de Cluny.

A Rome, les *thermes* les plus vastes étaient ceux de Dioclétien et de Caracalla. Ils comprenaient, outre les salles chaudes *(tepidarium, calidarium)*, des bains froids *(frigidarium)*, des *palestres*, des *salles de lecture*, etc. Le plan en est un modèle de clarté et d'agencement. On sait que la chaleur y était obtenue par rayonnement. La fumée et les gaz de combustion partaient des fourneaux souterrains, passaient sous le carrelage pour s'infiltrer dans l'épaisseur des murs et des voûtes avant de s'échapper.

Le *tepidarium* des Thermes de Caracalla (fig. 24) était couvert par trois voûtes d'arêtes, c'est-à-dire un demi-cylindre longitudinal, qui était pénétré par trois demi-cylindres de même diamètre. Cette disposition

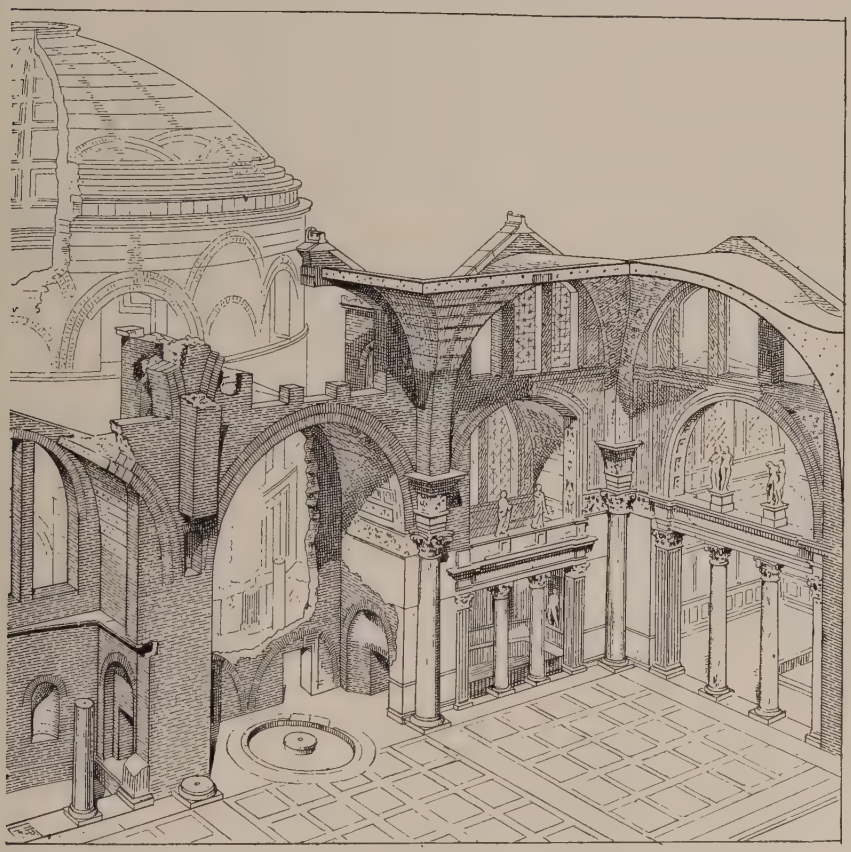


Fig. 24. — Tepidarium des Thermes de Caracalla, à Rome.
(Restitution de Viollet-le-Duc.)

permettait d'ouvrir des baies sur les côtés et au-dessus du *frigidarium* (fig. 23).

L'*amphithéâtre*, inconnu des Grecs, est essentiellement romain; il servait pour les combats d'animaux, de gladiateurs et même pour des luttes nautiques. Il consistait en une vaste arène elliptique, autour de

laquelle s'élevaient les gradins (fig. 25). Le Colisée ou Amphithéâtre Flavien (70 après J.-C.), à Rome, pouvait contenir 120.000 spectateurs et l'arène avait 188 mètres de longueur. Le plan était merveilleusement compris pour l'entrée ou la sortie rapide d'une foule énorme. A chaque étage, des galeries circulaires cou-

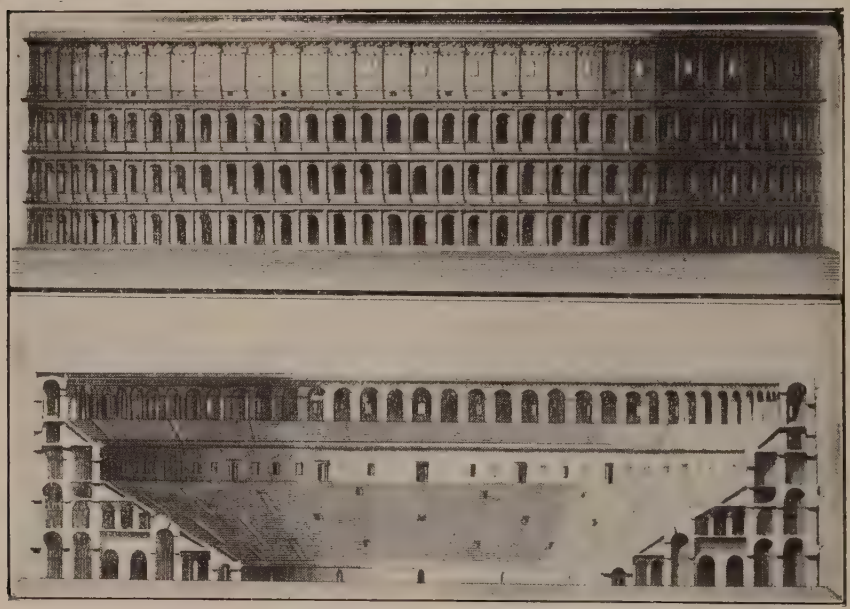


Photo Giraudon.

Fig. 25. — Extérieur et coupe du Colisée, à Rome.

raient sous les gradins et les escaliers. Quatre-vingts baies, *vomitoria*, s'ouvraient dans les gradins. Grâce à sa construction d'une remarquable solidité, cet édifice demeure encore debout en grande partie. Outre le Colisée, il nous est parvenu un assez grand nombre d'amphithéâtres ; ce sont ceux de Vérone, de Capoue, de Nîmes, d'Arles, ceux d'El-Djem, en Tunisie, et de Pola, en Istrie.

Mentionnons enfin les *basiliques*, qui servaient de Bourse du commerce et de Palais de justice. Elles consistaient en une grande nef avec bas-côtés. Aux deux extrémités, une abside demi-circulaire servait pour le siège du tribunal.

L'habitation. — La maison romaine ne possédait généralement qu'un rez-de-chaussée, parfois un étage. Il n'y avait aucune fenêtre sur la rue ; et l'éclairage était obtenue, ainsi que l'aération, par les cours intérieures. Du vestibule, dont le pavement en mosaïque contenait des inscriptions diverses : ***Salve, Have, Cave canem,*** on pénétrait dans l'***atrium,*** cour intérieure sur laquelle donnaient des chambres à coucher, ***cubicula,*** des salles à manger et le ***tablinum*** réservé aux ***Pénates*** et fermé par un rideau. Au milieu de l'atrium se trouvait un bassin, l'***impluvium***, qui recevait l'eau de pluie du ***compluvium*** (fig. 26).

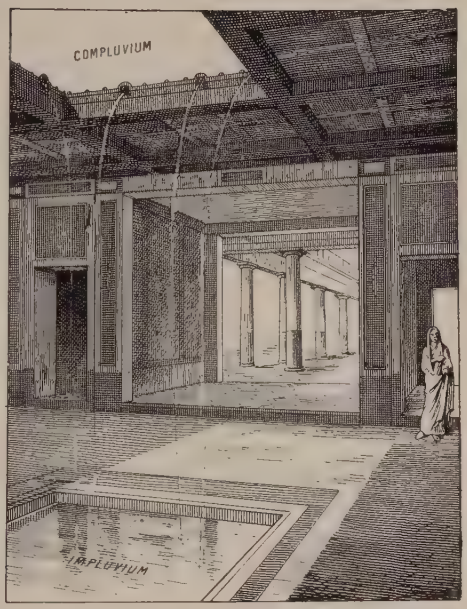


Fig. 26. — Écoulement des eaux pluviales du compluvium dans l'impluvium.

Pour protéger les habitants des regards indiscrets, l'atrium était souvent couvert d'un velum teinté en pourpre, ***cortina.***

Telle était la maison primitive, qui bientôt s'agrandit d'un portique à colonnes, le ***péristyle,*** faisant suite à l'atrium, avec lequel il communiquait par un couloir, ***fauces.***

Ce portique à colonnes encadrait un jardin et était réservé à la vie de famille et à l'intimité. L'atrium servait à la réception. C'est là aussi que se traitaient les affaires. Les pièces de service étaient reléguées à proximité du péristyle, sur lequel donnaient une salle à manger, une salle de réunion et des chambres.

Chapitre XI

LA SCULPTURE

La sculpture romaine est tantôt *grecque*, tantôt *romaine*. Elle est *grecque* dès le IIe siècle après J.-C., époque à laquelle de nombreux sculpteurs grecs viennent travailler à Rome. Ces sculpteurs se sont souvent contentés de copier des œuvres grecques ; et il est parfois bien difficile de distinguer les copies des œuvres originales. A cette école gréco-romaine appartiennent les statues de Diane à la biche et de Diane de Gabies (Louvre), ainsi que celle d'Antinoüs en Dionysos (Vatican). Les très beaux bas-reliefs de l'autel de la Paix, qui datent du règne d'Auguste, se rattachent à la même école par le calme et la gravité. On peut les admirer au Musée des Offices, à Florence, et dans la cour du Belvédère, au Vatican.

Fig. 27. — Buste de Caracalla. Musée de Naples.

Ce qui caractérise la sculpture purement *romaine*, c'est le réalisme extrême des bustes et des statues-portraits. Le buste de Caracalla (fig. 27) en est un exemple. La brutalité, la cruauté, l'hypocrisie de cet empereur y sont exprimées avec une vérité saisissante. Beaucoup de bustes présentant les mêmes qualités sont parvenus jusqu'à nous, tels que le buste de Néron (Florence) et celui de Nerva (Vatican). Les Musées de Paris et de Toulouse possèdent de nombreuses œuvres de ce genre. Les statues les plus remarquables de cette

école sont celles d'Agrippine (Naples), d'Augusta (Louvre), de la Pudeur (Vatican), et enfin la statue équestre de Marc-Aurèle, à Rome.

Les *bas-reliefs* romains méritent l'attention. Nous avons parlé plus haut de ceux de l'autel de la Paix ; ceux de l'Arc de triomphe de Titus sont célèbres. On

Fig. 28. — Titus conduisant son quadrige.
Bas-relief de l'Arc de Titus, à Rome.

y admire (fig. 28) le mouvement, la vie, le souci du détail précis, ainsi qu'une savante gradation des reliefs. Ceux de la colonne Trajane, qui se développent en spirale sur 43 mètres de hauteur, avec 2.500 figures, sont d'une exécution plus minutieuse. Il faut mettre hors de pair les bas-reliefs qui couvrent le piédestal de cette colonne, dont la facture est si délicate qu'elle éveille l'idée de la ciselure.

La sculpture romaine, au III^{e} siècle, est déjà en décadence.

Chapitre XII

LA DÉCORATION

La sculpture décorative fut employée avec beaucoup de mesure et de goût aux derniers temps de la République. Plus tard, il y eut tendance à la surcharge. Parmi les éléments caractéristiques, nous citerons les *rinceaux de feuillages* naissant de corps d'enfants (pl. IX), les *griffons* (pl. IX), les *bucrânes* (fig. 19),

Fig. 29. — Caissons à rosaces.
Musée du Tabularium, à Rome.

les caissons (fig. 29) ornés de rosaces de feuillages plus ou moins stylisés. Les feuilles d'acanthe sont empruntées tantôt à l'*acanthe grec*, tantôt à l'*acanthe frisée* aux bouts arrondis, comme au Temple de Vesta, à Tivoli, tantôt à l'*acanthe molle*, qui est plus fine et plus souple. Signalons aussi une sorte d'acanthe conventionnelle qu'on mélange à des feuilles de laurier et d'olivier, comme aux chapiteaux du Panthéon et du Temple de Mars vengeur.

Les murs faits en blocage étaient revêtus d'un placage de marbre de couleur ou encore de stuc.

Les peintures murales à la fresque, au vernis ou à l'encaustique sont abondantes. On les alliait quelquefois à des reliefs en stuc, comme au tombeau des Anicii, à Rome (fig. 30). En général, les figures se détachent sur un fond uniforme; qu'elles soient peintes ou en

Fig. 30. — Peintures murales et décoration en stuc.
Tombeau des Anicii, à Rome.

stuc, elles sont isolées dans l'espace (fig. 30). L'architecture est en trompe-l'œil, avec des colonnes d'une légèreté irréalisable (fig. 30). Ce décor un peu grêle est celui des peintures de Pompéi et des Thermes de Titus; il a pour but de faire oublier le mur en donnant l'illusion de perspectives variées.

Chapitre XIII

LE MOBILIER GRÉCO-ROMAIN. LE LUMINAIRE.

Le mobilier. — Il ne nous reste aucun meuble en bois de l'Antiquité gréco-romaine; mais il n'en est pas de même des meubles en bronze.

Les *tables* étaient monopodes, ou à deux, trois et quatre pieds. Il y a lieu de distinguer les tables de jardin (pl. XI), en pierre ou en marbre, et les tables de salle à manger, en général de petites dimensions, qui sont souvent des tables pliantes (pl. XI). Des barres mobiles rattachaient les pieds les uns aux autres. La table en pierre *(cartibulum)*, ordinairement monopode, se plaçait dans l'atrium, à l'extrémité de l'impluvium, et servait de dressoir pour la vaisselle d'argent. Les *trépieds* en bronze sont fort nombreux; quelques-uns servaient de braseros (pl. XI).

Les sièges grecs sont rares ; on trouvera ici (pl. XI) le fauteuil du prêtre, au Théâtre de Dionysos, à Athènes. Les pieds sont faits de griffes de lions, tandis que le dossier est orné, à mi-hauteur, de têtes de cygnes. Parmi les sièges romains, il faut citer la chaise curule *(sella curulis)* à dossier très incliné (pl. XI), siège réservé aux magistrats, et la chaise de bains *(sella balnearis)* en marbre (pl. XI), à tablette largement échancrée en son milieu.

Les *lits* de chambres à coucher paraissent n'offrir rien de bien particulier : nous ne les connaissons que par les peintures. On voit au Musée de Naples un lit de salle à manger qui provient de Pompéi et dont le bois a été en partie consumé. Ce lit (pl. XI), qui mesure 2 m. 30 sur 1 m. 20, est en noyer et en bronze, avec incrustations d'argent.

BRASERO
Musée de Naples

TABLE de JARDIN
Musée du Vatican

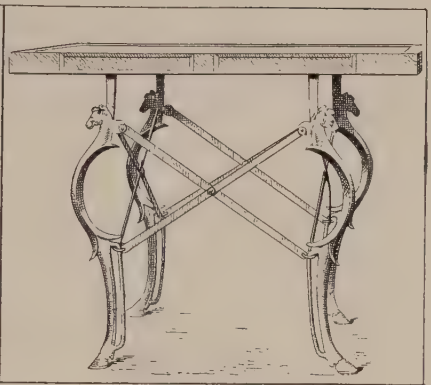
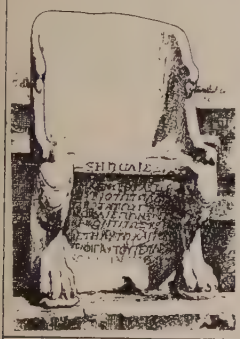
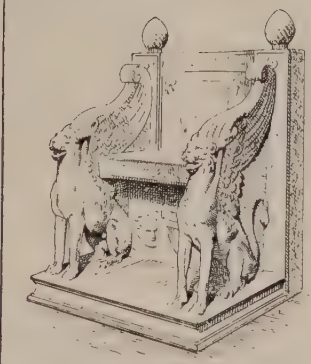


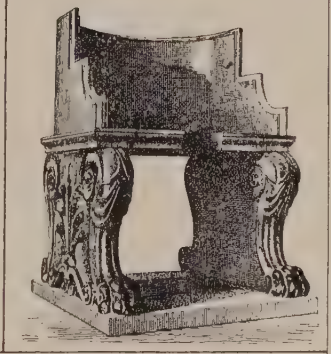
TABLE PLIANTE
Musée de Naples



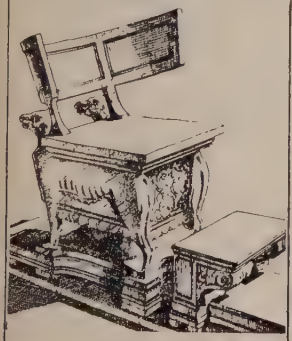
SIEGE GREC
Athènes Théâtre de Dionysos



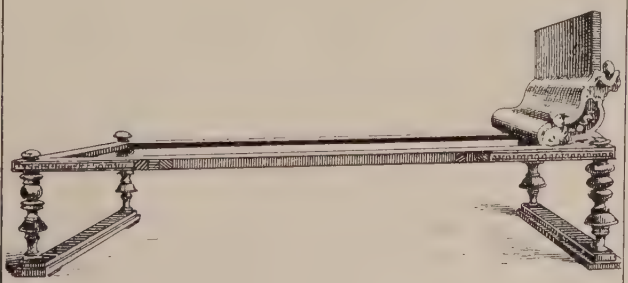
SIEGE ROMAIN
Paris Louvre



SIEGE de BAINS ROMAIN
Paris Louvre



CHAISE CURULE
Rome Forum



LIT DE SALLE-A-MANGER *(Naples Musée)*

Le luminaire. — Le mode d'éclairage de l'Antiquité était l'éclairage à l'huile, le plus souvent à l'aide de lampes à mèches et parfois de torches. Ce mode d'éclairage fort précaire nécessitait un nombre considérable de lampes pour des pièces de grandes dimensions.

Les *lampes* romaines, qu'elles fussent en bronze ou en terre cuite, étaient pourvues de deux, de quatre

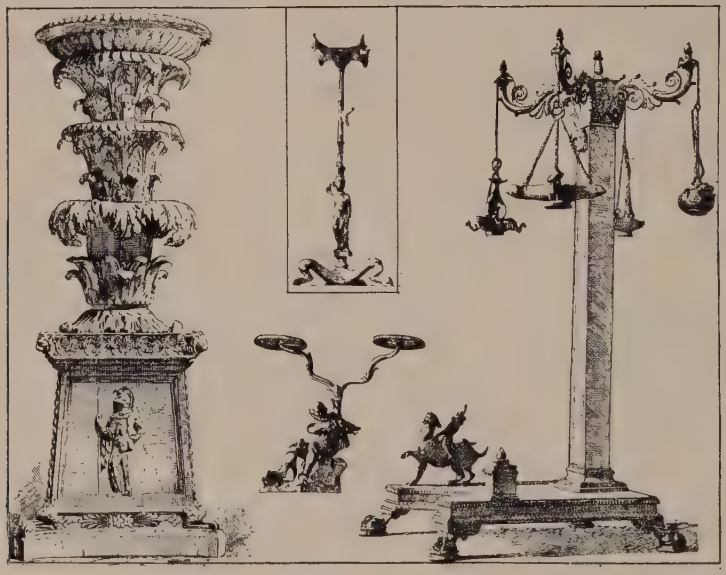


Fig. 31. — Candélabre. Musée du Vatican | Supports de lampes. | Lampe à 4 becs en bronze

et même de seize becs. Un modèle d'usage courant consistait en une colonnette dont le chapiteau supportait quatre bras, auxquels les lampes étaient suspendues par des chaînettes (fig. 31). Les supports de lampes reposaient souvent sur trois pieds, en forme de pieds d'animaux, d'un dessin ferme et nerveux. Comme type de luminaire monumental, on doit citer le grand *candélabre* en marbre du Musée du Vatican (fig. 31).

Chapitre XIV

LE STYLE POMPÉIEN

Histoire. — Pompéi, ville de Campanie, au pied du Vésuve, était peuplée d'environ 25.000 habitants. Presque entièrement détruite par un tremblement de terre en l'an 63 avant J.-C., elle fut restaurée à la hâte. L'an 79 après J.-C., une éruption du Vésuve l'ensevelit complètement.

Pompéi ne fut pas à l'origine une colonie grecque, comme on l'a dit souvent. Si les artistes grecs, venus d'Alexandrie, y affluaient, les habitants étaient des Latins, des Samnites. D'ailleurs, on ne trouve pas à Pompéi une seule inscription murale en langue grecque, alors que les inscriptions latines y sont abondantes.

En résumé, Pompéi était une cité latine sous l'influence de l'art grec jusqu'à la conquête romaine, au commencement du Ier siècle avant J.-C.

Caractères généraux. — Il y a lieu de se demander si le style pompéien est grec ou romain. Pour l'architecture, la réponse est douteuse : en effet, les édifices grecs et les édifices romains y sont presque en nombre égal ; d'autre part, après le tremblement de terre qui détruisit une partie de la ville, les constructions grecques furent modifiées, et il n'est pas rare de trouver à Pompéi des colonnes dont le fût est grec et le chapiteau romain

Cependant, la sculpture, et aussi la peinture décorative, qui est un des éléments principaux du style pompéien, sont nettement grecques, et même grecques hellénistiques.

Nous devons donc en conclure que le style pompéien est un art gréco-romain, mais plus grec que romain.

Colonnes pompéiennes. — L'architecture pompéienne offre une double particularité en ce qui concerne, d'une part, la construction des colonnes, et, d'autre part, leur décoration. Un grand nombre de colonnes de Pompéi (fig. 32 et 33) sont composées d'un noyau central (N) de briques rondes de 0 m. 03 entouré de briques pentagonales (B), dont les angles forment les arêtes des cannelures.

Beaucoup de colonnes sont cannelées, mais les 2/5 inférieurs du fût sont lisses. Cette partie lisse (pl. XII), qui est peinte le plus souvent en rouge, parfois

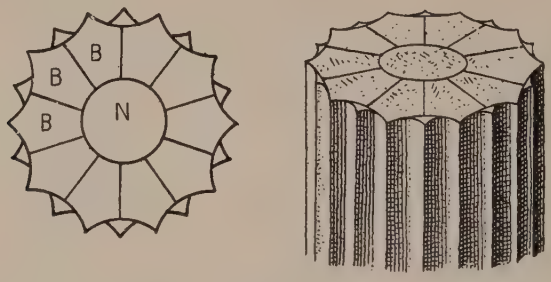
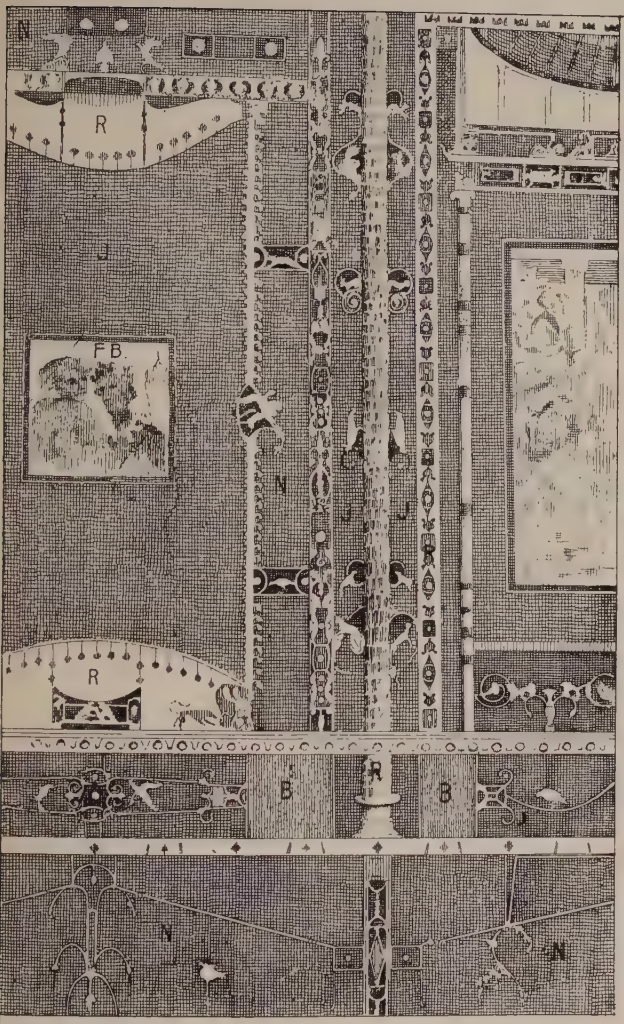


Fig. 32 et 33. — Plan et élévation d'une colonne pompéienne.

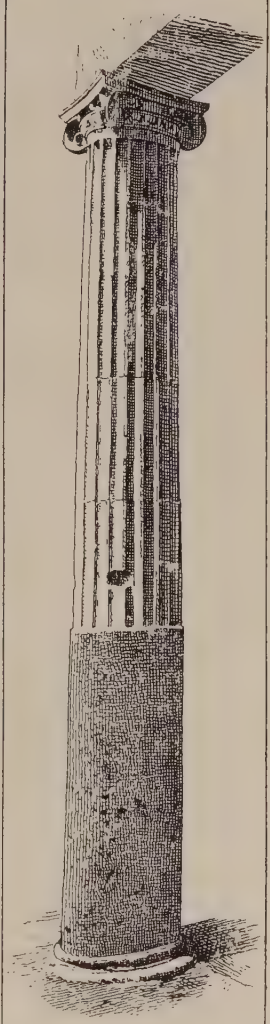
en bleu ou en jaune, a un double but : ne pas exposer les arêtes des cannelures à la dégradation dans la partie basse et obtenir par la coloration un effet décoratif.

Polychromie. — La polychromie architecturale était fort employée à Pompéi. Les chapiteaux doriques portaient des filets rouges et bleus, et le haut du fût était cerclé de rouge. Les oves blancs des chapiteaux ioniques se détachaient sur un fond rouge ou jaune ; une bande bleue régnait au-dessus des oves, deux bandes rouges se voyaient en dessous. Les murs étaient peints tantôt en rouge et jaune avec cimaise noire, tantôt en blanc et vert avec cimaise rouge. On revêtait aussi les murs de placages de marbres de couleurs et, plus tard, par raison d'économie, sans doute, de stuc.



POMPEÏ
DÉCORATION PEINTE
de la Maison de CAECILIUS JUCUNDUS
(1er Siècle avant J.C)

FB. *Fond Bleu* _ B *Brun* _ J *Jaune* _ N *Noir* _ R *Rose*



COLONNE POMPEÏENNE
a Fut lisse dans
la partie inférieure

Peintures décoratives. — On distingue dans les peintures de Pompéi quatre styles nettement caractérisés.

Premier style. — Les peintures de cette époque divisent les murailles en trois sections horizontales. La plinthe y est peinte en jaune ; le milieu est occupé par des plaques de stuc imitant le marbre ; et, enfin, l'entablement est peint ou en relief. Telles sont les peintures de la maison du Faune et de la maison de Salluste.

Deuxième style. — Des colonnes ou des pilastres divisent les surfaces murales en trois bandes verticales reposant sur une plinthe. Au milieu est peint un édicule contenant un tableau; et les deux autres bandes contiennent une figure. Au-dessus de la corniche, il n'y a plus une grande surface blanche, comme dans les peintures du premier style ; mais l'artiste s'efforce d'animer cette partie par des vases ou des statuettes. On trouvera des types de peintures du deuxième style dans les maisons de Gavius Rufus et des Épigrammes.

Troisième style. — C'est au milieu du I^er^ siècle avant J.-C. que commence la troisième période, qui est sans doute la plus belle époque des peintures de Pompéi pour la pureté des lignes et l'exécution minutieuse des détails. En même temps, la couleur est d'une remarquable harmonie. Le centre des panneaux, encadrés de longues bandes de petits motifs, est occupé par un tableau de dimensions modestes, comme dans la maison de Cæcilius Jucundus (pl. XII). Au-dessus de la corniche apparaît quelquefois l'architecture irréelle et fantastique dont il a été parlé plus haut à propos de la décoration romaine.

Quatrième style. — Cette période, qui commence avec le règne de Claude, brille d'abord d'un vif éclat avec les peintures de la maison du Centenaire

et de la maison des Vettii ; mais bientôt elle sombre dans l'extravagance avec les peintures de la palestre des Bains de Stabies. Les panneaux sont séparés par des candélabres supportant des tableaux; et la partie haute du mur est occupée par une architecture incohérente, où les lignes et les motifs s'enchevêtrent avec une confusion extrême.

L'orfèvrerie. — De nombreux objets d'orfèvrerie ont été découverts à Pompéi ; la plupart sont l'œuvre de Grecs d'Alexandrie, qui était alors la ville la mieux pourvue d'orfèvres habiles. La forme et le décor de la plupart des pièces, *vases*, *aiguières*, *phiales*, *coupes*, *miroirs*, sont d'une réelle beauté. Le plus précieux trésor d'argenterie est celui de Boscoreale, près de Pompéi, que conserve aujourd'hui le Musée du Louvre et qui se compose de plus de cent pièces.

CONCLUSION DU PREMIER VOLUME DE LA GRAMMAIRE DES STYLES

L'art grec et l'art romain sont à la base de toute étude sur l'histoire de l'art. En effet, depuis la Renaissance jusqu'au temps du style Empire, sauf à l'époque de Louis XV, tous les architectes ont puisé leur inspiration dans l'architecture et la décoration gréco-romaines. Il y eut rarement plagiat, mais presque toujours une libre interprétation de l'admirable formule imaginée par les Grecs, reprise et modifiée par les Romains.

L'art romain a exercé une influence prépondérante sur l'art chrétien qui lui a succédé et sur l'art roman. On verra dans le volume suivant comment les constructeurs romans ont su tirer parti des voûtes romaines et du plan des basiliques.

TABLE DES MATIÈRES

L'ART GREC

Chapitre Premier. — Domaine. — Origine et Durée. — Caractères généraux. — Proportions. — Corrections optiques. — Polychromie. 5 à 10

Chapitre II. — Les Temples. — L'Ordre dorique . . . 10 à 17

Chapitre III. — L'Ordre ionique. — L'Ordre cariatide . 18 à 21

Chapitre IV. — La Sculpture ornementale . . . . . 22 à 24

Chapitre V. — La Sculpture . . . . . 24 à 34

Chapitre VI. — Les Vases . . . . . 35 - 36

L'ART ROMAIN

Chapitre VII. — Origine. — Durée. — Domaine. — Caractères généraux. . . . . 37 à 39

Chapitre VIII. — L'Architecture et la Construction. . . 40 à 42

Chapitre IX. — Les Ordres. . . . . 43 à 46

Chapitre X. — Les Édifices publics. — L'Habitation. . 47 à 51

Chapitre XI. — La Sculpture . . . . . 52 - 53

Chapitre XII. — La Décoration . . . . . 54 - 55

Chapitre XIII. — Le Mobilier gréco-romain. — Le Luminaire . . . . . 56 à 58

Chapitre XIV. — Le Style pompéien . . . . . 59 à 63

Conclusion 63

Imp. l'Union Typographique, Villeneuve-Saint-Georges (S.-et-O.). 12-1959
Dépôt légal : 3e trimestre 1947
Flammarion et Cie, éditeurs (no 3993). — No d'impression : 515-59

3,25 NF
+ T. L.

LES ARTS DÉCORATIFS

DEPUIS L'ANTIQUITÉ JUSQU'AU XIX[e] SIÈCLE

CETTE collection de précis sur l'histoire de l'art forme la suite et le complément de la collection "LA GRAMMAIRE DES STYLES".

Chaque volume (15,5 x 22) contient 60 à 80 illustrations.

Les Meubles (3 vol.), par Guillaume JANNEAU.
Tome I : *De l'Antiquité au Style Louis XIV.*
Tome II : *Les Styles Louis XV et Louis XVI.*
Tome III : *Les Styles Directoire et Empire.*

Les Sièges (2 vol.), par Guillaume JANNEAU.
Tome I : *De l'Antiquité au XVII[e] siècle.* - Tome II : *XVIII[e] et XIX[e] siècles.*

Le Luminaire, par Guillaume JANNEAU.
Flambeaux, Candélabres, Bras d'appliques, Lustres, Lanternes. etc.

La Menuiserie d'Art, par Etienne AUSSEUR.

La Ferronnerie d'Art, par Raymond SUBES, Ferronnier d'art.

Le Vitrail, par Félix GAUDIN, Peintre-Verrier.

Le Costume, par J. RUPPERT, Professeur aux Écoles d'Art.
Tome I : *Antiquité, Moyen Age.* - Tome II : *Renaissance, Louis XIII.*
Tome III : *Louis XIV, Louis XV.* - Tome IV : *Louis XVI, Directoire.*
Tome V : *XIX[e] siècle.*

Costumes des Provinces Françaises, par Charles BRUN, (2 vol.).

La Céramique (Faïence et Porcelaine), par J. GIACOMOTTI.
Tome I : *La Faïence en Grèce, en Égypte et en Chine* (97 figures en noir et 4 planches en couleurs). - Tome II : *Faïence en Europe* (83 figures en noir et 4 planches en couleurs). - Tome III : *Faïence fine et Porcelaine* (71 figures en noir et 4 planches en couleurs).

Les Jardins, par G. RÉMON.

MANUELS D'INITIATION

Initiation à l'Architecture, par G. Gromort, 16 planches hors-texte.
Initiation à l'Art du Dessin, par R. X. Prinet, 16 planches hors-texte.
Initiation à la Reliure, par P. Aufschneider, 100 dessins in-texte.

Robert DUCHER

CARACTÉRISTIQUE DES STYLES

Volume in-8° illustré de 410 figures de styles
dont 18 reproductions photographiques.

Imp Aulard - Paris

Illustration
06-CEQ-354